



Jukka Puurula

Mopolla tähtiin

Äänitetuotannon realiteetit epärealistisessa tuotannossa

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Muusikko AMK
Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Opinnäytetyö
27.4.2012

Tekijä Otsikko	Jukka Puurula Mopolla tähtiin-Äänitetuotannon realiteetit epärealistisessa tuotannossa
Sivumäärä Aika	56 sivua + 2 liitettä 27.4.2012
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkiteknologian suuntautumisvaihtoehto
Ohjaajat	Lehtori Reijo Karvonen Lehtori Jukka Väisänen
<p>Tämä opinnäytetyö on kuvaus pienen budjetin pop-/rock-äänitteen tuottamisesta ja äänittämisestä. Se kartoittaa teknologian, talouden ja musiikin vuorovaikutussuhdetta äänitetuotannossa. Työn tavoitteena on hahmottaa rock-äänitteen tuotantoprosessin vaiheet, sekä äänittäjä/tuottajan toimenkuva. Se pyrkii myös antamaan kuvan rock-äänitteen työstämisen sosiaalisesta luonteesta ja äänitetuotantoon käytettävän teknologian nopeasta kehityksestä. Tärkeässä roolissa ovat musiikkistudio luovana toimintaympäristönä, sekä digitaalinen audiotyöasema ääniammattilaisen työkaluna.</p> <p>Opinnäytetyön rakenne on kolmiosainen. Tekstiosion ensimmäinen osa käy läpi alan kirjallisuutta ja teoriataustaa. Painopiste on pop- ja rock-musiikin käsitteiden hahmottamisessa esteettisen, taloudellisen, teknologisen, ja myös sosiologisen viitekehyksen avulla.</p> <p>Tekstiosion toinen osa sisältää toimintakuvauksen rock-äänitteen tuotantoprosessista. Se käy läpi äänitteen työstön vaiheet äänittäjä/tuottajan näkökulmasta, ensimmäisistä puhelinkeskusteluista valmiiseen tuotteeseen asti. Subjektiviista näkökulmaa täydentää koekuuntelu ja sen tulosten arviointi. Lisäksi olen liittänyt tekstiosioon myös lyhyen kuvauksen tuotantoprosessin seurauksena syntyneen digitaalisen äänityöaseman rakentamisesta.</p> <p>Työn kolmas osa on cd-äänite (<i>Icebreaker 2012</i>), joka kuvatun prosessin myötä syntyi. Lopullinen tuote julkaistiin kevättalvella 2012 verkossa mm. iTunes ja Spotify-portaaleissa, sekä videon kera Youtubessa ja bändin omilla Facebook-sivuilla.</p> <p>Opinnäytetyöni on työelämälähtöinen ja pääosin taiteellinen. Sen voi nähdä myös vapaamuotoisena toimintatutkimuksena. Kysymys, johon pyrin saamaan vastauksen, oli seuraava: onko pienen budjetin rock-äänitteen tekeminen mahdollista, modernia ja perinteistä tuotantomenetelmää ja laitteistoa yhdistelevällä otteella, samalla tinkimättä tuotteen teknisestä ja taiteellisesta laadusta? Vastaukseni kysymykseen on kyllä, mutta kovalla työllä.</p>	
Avainsanat	Äänitetuotanto, soundi, rock-musiikki, studiotyöskentely

Author Title	Jukka Puurula A Reality Check for an Unrealistic Record Production
Number of Pages Date	56 pages + 2 appendices 27 November 2012
Degree Programme	Pop and Jazz Music
Specialisation option	Music Engineering
Instructors	Reijo Karvonen, MMus Jukka Väisänen, MMus
<p>This study examines a low-budget pop and rock record producing and recording. It maps the interaction between the technology, finances and the music in a record production process. The aim is to identify the steps of producing a rock sound, as well as the job descriptions of the recording engineer and producer. It also aims to provide an overview of the social nature of rock music production and the rapid development of the recording technology. I point out the important roles of the music studio as a creative operating environment, as well as the significance of the digital audio workstation as a tool for a sound engineering professional.</p> <p>The thesis consists of three parts. The first part of the report covers the theoretical background. The focus is on comprehending the concepts of pop and rock music within aesthetic, economic, technological, and also sociological theoretical frameworks.</p> <p>The second part of the report includes a description of the production process of a rock music recording. It goes through the steps of processing a record from the recording engineer and producer's point of view, from the first phone call to the finished product. Test listening and evaluation of the results are added to complement the subjective perspective. In addition, the report includes an appendix with a brief description of the digital audio workstation that was built as a result of the record production process.</p> <p>The third part is a CD recording (Icebreaker 2012), which led to the creation of the described processes. The final product was released in early spring 2012 online, e.g., on iTunes and Spotify, as well as with a video on Youtube and the bands own Facebook page.</p> <p>The thesis is rooted in work experience and it is primarily artistic. It can also be seen as plain as an occupational study. My main questions was: is it possible to make a low-budget rock record, by using a mix of modern and traditional production methods and gear without sacrificing the technical and artistic qualities of the product? My answer to this question is, "Yes, it is, but with hard work."</p>	
Keywords	Record production, sound, rock music, studio work

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Käsitteet	5
3	Uusi muusikko	7
4	Tuotanto	9
4.1	Soundi	12
4.2	Äänite	13
4.2.1	Genre	13
4.2.2	Pop	14
4.2.3	Rock	16
4.2.4	Alternative	19
4.3	Talous	20
4.4	Teknologia	25
5	Projekti – <i>Icebreaker (2012)</i>	29
6	Prosessi – kolmas kerta toden sanoo	31
6.1	Esituotanto	33
6.2	Pohja- ja päällekkäisäänitykset	34
6.3	Editointi, laulatus ja muu säätö	38
6.4	Miksaus & masterointi	40
7	Koekuuntelu	43
8	Jälkilöylyt - Mopolla tähtiin	45
9	Pohdintaa	47
10	Epilogi	53
	Lähteet	54
	Liitteet	
	Liite 1. CD-levy	
	Liite 2. Kyselylomake	

1 Johdanto

Ensimmäinen sana on tärkein sana. Tässä opinnäytetyössä se on ”ensimmäinen”. Laitoin sanan alkuun, koska haluan painottaa sitä, että tämä on ensimmäinen kerta, kun yritän hahmottaa ammatinkuvani kokonaisuutta tekstin kautta. Tehtävä ei ole helppo. Musiikin tuottajan ja äänittäjän työ on hyvin laaja-alainen ja kokonaisvaltainen prosessi. Se kattaa valtavan määrän teknisiä, taiteellisia ja taloudellisia vastuualueita alkaen esituotannosta ja päättyen äänitteen valmistumiseen. Korostunut sosiaalisen vuorovaikutuksen merkitys lyö oman leimansa rock-tuotantoihin. Toimintani on intuitiivista ja perustuu pääasiassa vuosikausien kokemuspohjaiseen, työn kautta omaksuttuun sanattomaan tietoon. Tuntuu siltä, että äänittäjän ja tuottajan toimenkuvan kokonaisvaltaiseen kartoittamiseen tarvittaisiin useamman henkilön ryhmä, jossa tehtävät jakautuisivat selkeästi prosessien toteuttamisen ja niiden analysoinnin välillä. Aihepiiristä riittäisi tutkittavaa varmasti väitöskirjatasolle asti. Ehkä tämän opinnäytetyöni kirjallisen osuuden rimaa voi kuitenkin tässä tilanteessa jonkin verran pudottaa, ja todeta, että ammattikorkeakoulun opinnäytetyöksi toivottavasti riittää tämä melko suppea katsaus alan ammattikirjallisuuteen, höystettynä subjektiivisella toimintakuvauksella ja pienellä otannalla toteutetulla koekuuntelulla. Olennaista tässä opinnäytetyössä on itse äänite sekä kuvaus prosessista, jonka olen sen tuottamisessa ja äänittämisessä käynyt läpi.

Nopeasti kehittyvä teknologia on musiikintekijälle samanaikaisesti sekä haaste että mahdollisuus. Vielä 1960-luvun puoliväliin asti äänitteentuotanto oli verrattain selkeä lineaarinen prosessi: sävellys, esitys, tallennus, painatus ja markkinointi. Teknologian kehityksen myötä prosessi on saanut uusia muotoja. Äänitetuotannon perinteiset toimenkuvat ovat kehittyneet ja uusia teknis-taiteellisia toimenkuvia syntyy kiihtyvällä tahdilla: trakkäys, editointi, DAW-operaattori... Äänitteelle voidaan tehdä merkityksiä useassa paikassa eri aikaan tai samanaikaisesti. Aika, paikka ja tekijä ovat häilyviä käsitteitä modernin äänitetuotannon myllerryksessä. Kokonaisuus hahmottuu tekijälle usein vasta miksaus- tai jopa masterointivaiheessa. Pop-musiikista puhuttaessa viimeisen sanan sanoo yleisö. Se joko ostaa tai ei osta äänitettä antaen sille kulutuskäyttäytymisellään oman merkityksensä, joko menestyvänä tai flopanneena tuotteena.

Vaikka teknologia kehittyy, estetiikka ja tuotantoprosessin luonne vaativat myös tiettyjen perinteisten työvaiheiden vaalimista. Kyseessä ei välttämättä ole muutosvastarinta. Modernillakaan tuotantolaitteistoilla ei ole mahdollista mallintaa luovan inhimillisen prosessin monimutkaisia vaiheita. Bändityöskentelyssä luovan prosessin eteneminen on kollektiivisen ponnistuksen lopputulos, jossa yksilösuoritukset sulautuvat parhaimmillaan saumattomasti kudokseen. Prosessin lopputulos voidaan kloonata, mutta siihen johtavaa mutkikasta polkua on vaikea, ellei mahdotonta jäljentää. Tämän opinnäytetyön aikana pyrin kartoittamaan, mitkä työvaiheet perinteisessä lineaarisessa tuotantomallissa ovat vielä kurantteja nykypäivän rock-tuotannossa. Pyrin myös, estetiikan ehdoilla, kokeilemaan uusien digitaalisten työkalujen mahdollistamaa horisontaalisempaa työskentelytapaa.

Elävässä musiikkiesityksessä, johon rock-estetiikka vahvasti nojaa, yleisön reaktiot vaikuttavat esiintyjien suorituksiin. Studiotilanteessa yleisö ei ole läsnä, joten bändi ja äänitettä tuottava henkilökunta ottavat myös kuuntelijan roolin. Äänitysvaiheessa esitys tallennetaan ja kuuntelutilanteessa sitä arvioidaan. Rock-yhtyeen studiotyöskentelyä voidaankin pitää esittävän- ja luovan taiteen ristisiitoksena. Elektronisessa pop-musiikissa tätä esitysestetiikan ja luovan prosessin kytkentää ei välttämättä enää esiinny. Soittosuorituksia tallennettaessa pyritäänkin silloin tekemään vain ääntä äänitettä varten. Eri musiikkigenreille tyypillisiä tuotantometodeja yhdisteltäessä tuleekin kiinnittää huomiota tähän esteettisten ratkaisujen pohjalla olevaan ideologiseen eroon. Kuinka horisontaalinen voi rock-tuotanto olla? Siihen toivottavasti saan hieman valotusta tämän prosessin myötä.

Pohdiskellessani aihetta opinnäytetyöhöni, pyöri mielessäni neljä seikkaa. Ensiksi halusin työn selkeyttävän omaa käsitystäni musiikkiteknologi-tuottajan toimenkuvasta. Toiseksi pyrin etsimään projektin, joka kuvaisi pop- ja rock-musiikin tuotannoissa tyypillisiä työprosesseja. Kolmanneksi halusin hahmottaa kuvaa teknologian ja talouden aiheuttamasta nopeasta muutosprosessista äänitetuotannon perinteisissä työkuville ja tuotantoympäristöissä. Halusin myös tuoda esiin äänittäjän ja tuottajan toimenkuvan sosiaalista luonnetta. Varsinaiseksi teemaksi nousi seuraava kysymys: onko perinteistä ja modernia äänitetuotantotapaa mahdollista yhdistää rock-musiikissa intuitiivisella tavalla, pysyttäytymällä silti mahdollisimman paljon perinteisessä rock-soundissa?

Etsiessäni lähdemateriaalia opinnäytetyöhöni törmäsin siihen seikkaan, että vaikka äänitetuotannosta on kirjoitettu paljonkin, niin itse äänitteen tuotantoprosessista löytyy melko vähän tietoa. Jopa peruskäsitteiden määrittely on haastavaa. Pääpaino äänitetutkimuksessa tuntuu olevan äänitteen sisällön aiheuttamien vaikutusten analysoinnissa. Pop ja rock-musiikin tutkimus painottuu voimakkaasti sosiologiseen näkökulmaan. Myös äänitetuotannon taloudellisista rakenteista, äänitteen historiasta, tuottajista ja äänitteiden valmistukseen liittyvistä teknisistä yksityiskohdista löytyy tietoa. Sen sijaan itse tuotantoprosessista, ja sen osatekijöiden välisistä vaikutussuhteista, on kirjoitettu melko vähän. Myös äänite-estetiikkaan on kovin harva uskaltanut paneutua.

Tämä opinnäytetyö on työelämälähtöinen. En tosin projektia tehdessäni ajatellut työvaiheita osana opinnäytetyötäni. Koin ajatuksen äänitysprosessin jatkuvasta analysoinnista, työn ollessa vielä kesken, vastenmielisenä. Olisi ollut tavattoman raskasta pyrkiä samanaikaisesti olemaan intuitiivinen toimija, osa luovaa prosessia, ja samalla tekemään kylmän rauhallista analyysiä toiminnastaan. Myös omien ratkaisujen avoin kritisoiminen kesken äänitteen tuotantoprosessin olisi tuonut tarpeettomia sosiaalisia jännitteitä jo valmiiksi haastavaan äänitetuotantoon. Päätin jättää analysoinnin myöhempään ajankohtaan. Projektin puutteellisen dokumentaation takia kirjoitan prosessia auki omien muistikuvieni, kalenterimerkintöjeni sekä käymieni sähköpostikeskusteluiden pohjalta. Tärkein dokumentti prosessista on itse äänite.

Pääosaan opinnäytetyössäni nousee tutkivan ammattilaisen näkökulma. Kirjallinen osio jakautuu kahteen osaan: teoreettiseen ja toiminnalliseen. Teoriat joita esittelen aluksi, toimivat eräänlaisena karttana ja auttavat hahmottamaan äänitetuotannon, tuottaja-teknologin toimenkuvan ja pop-/rock-musiikin lainalaisuuksia. Olen myös lisännyt kirjallisten viitteiden joukkoon muutamia suoria anekdootteja ammattilaisilta. Pyrin niiden avulla havainnollistamaan alan käytäntöjä ja vallitsevaa asenne-ilmastoa.

Koekuuntelun, ja sen ohessa tekemäni suppean kyselytutkimuksen avulla, pyrin keräämään tietoa alan opiskelijoiden, tulevien teknologien ja tuottajien näkemyksistä äänitteen tuotantoprosessista. Kyselyn kautta pyrin myös kartoittamaan niitä olettamuksia tuotantoprosessin luonteesta, joita äänitteen kuuntelu synnyttää alan

opiskelijoille, genren ja käytetyn tuotantometodin näkökulmasta. Toiminnallisessa osiossa kuvaan omin sanoin rock-äänitteen tuotantoprosessia. Toimintakuvausten diskurssi muuttuu asiatekstistä puhekielen omaiseksi, autenttisemman kokonaiskuvan saavuttamiseksi. Yritän myös kuvata prosessissa esiintyvien taiteellisten, taloudellisten ja teknologisten seikkojen vuorovaikutussuhteita käytännön tasolla. Päämääräni on hahmottaa tuottajan ja äänittäjän monenkirjavia toimenkuvia, rock-viitekehyksen tarjoamissa puitteissa. Eräs sivutuotteena syntynyt konkreettinen tulos opinnäytetyöprosessistani oli uuden, kohtuuhintaisen digitaalisen työaseman rakentaminen, jota hahmottelen prosessikuvausten viimeisessä luvussa.

Hahmotettaessa sitä miten rock-äänitettä tehdään, on olennaista ymmärtää miksi ja kenelle niitä tehdään. Rock-äänitteen valmistusprosessi on monien vaikutussuhteiden kenttä, jossa tuotannolliset, taloudelliset ja teknologiset realiteetit painavat jälkensä lopputulokseen. Se on yleensä myös sosiaalinen prosessi, jossa useat erisuuntaiset tavoitteet kilpailevat keskenään. Ideologinen ja taiteellinen näkökulma ottavat mittaa toisistaan läpi koko tuotannon. Realiteettien (resurssit) näkökulmasta rock-äänitteen tuotanto näyttää tavoitteisiin (maailmanvalloitus) suhteutettuna usein melko epärealistiselta. Tuotantoprosessin analysointia vaikeuttaa se, että ulkopuolelta on hyvin vaikeaa arvioida yksittäisten tekijöiden painoarvoa, sekä niiden välisiä vaikutussuhteita. Sisäpuolelta on taas vaikeaa nähdä kokonaisuutta ja sen mittasuhteita. Pyrkimykseni tässä opinnäytetyössä onkin lähestyä rock-äänitteen tuotantoprosessia sekä sisältä käsin kokien ja eläytyen että ulkoapäin alan kirjallisuudessa esitettyjen teorioiden kautta jälkikäteen analysoiden. Tavoitteeni on päästä teorian ja käytännön väliseen synteysiin, joka antaisi mahdollisimman kokonaisen kuvan pienen budjetin rock-äänitteen tuotantoprosessista, sen tavoitteista ja todellisuudesta.

Äänite, joka prosessin tuotteena valmistui, on valmis ja elää omaa elämäänsä. Onnistumiseni äänitteen laadullisissa tavoitteissa tullaan punnitsemaan bändin diggareiden ja uusien kuulijoiden kuuntelukäyttäytymisessä. Jos olen onnistunut opinnäytteeni kirjallisessa tavoitteessa, hahmotuu tämän tekstin lukijalle kuva siitä, mitä on pienen budjetin rock-äänitteen tekeminen v. 2012.

2 Käsitteet

Tässä luvussa pyrin täsmentämään muutamia tämän opinnäytetyön keskeisiä käsitteitä.

Äänite on ääntä sisältävä tallenne. Äänite voi olla elävän musiikkiesityksen mekaaninen representaatio, itsenäinen taideteos tai jotain näiden kahden ääripään välimaastosta.

Äänitetuotanto on musiikkiteollisuuden osa-alue, joka keskittyy musiikkitalienteiden valmistukseen. Perinteinen äänitetuotanto on lineaarinen prosessi, jossa elävästä musiikkiesityksestä valmistetaan äänite. Moderni äänitetuotanto saattaa olla myös horisontaalinen prosessi, jossa ääntä tuotetaan useissa rinnakkaisissa tai peräkkäisissä vaiheissa.

Äänitetuottaja (äänitekustantaja) rahoittaa äänitteen tekemisen ja kantaa kokonaisvastuun äänitteen tuotantoprosessista. Julkaisuoikeuden lisäksi äänitetuottajalle kuuluu myös 50% osuus äänitteen julkisista esityksistä kertyvistä esityskorvauksista.

Tuottaja (taiteellinen tuottaja, studiotuottaja) vastaa äänitteen tuotantoprosessin etenemisestä. Hänen vastuullaan on mm. projektin aikataluttaminen ja budjetista kiinni pitäminen. Usein tuottajalla on myös taiteellinen vastuu prosessista.

Äänittäjä on henkilö, joka on vastuussa äänitteen teknisestä toteutuksesta ja äänenlaadusta. Pienemmissä tuotannoissa äänittäjällä on usein myös tuotannollisia tehtäviä.

Analoginen signaaliketju on äänitekniikassa signaalin siirtämiseen ja tallentamiseen tarkoitettu laitteisto. Signaali kulkee laitteiston läpi alkuperäistä äänitapahtumaa mahdollisimman tarkasti muistuttavana aaltomuotona.

Digitaalinen signaaliketju tarkoittaa äänitekniikassa signaaliketjun osa-aluetta, jossa ääntä kuvaava aaltomuoto esitetään numeromuotoisena lukusarjana.

Äänitestudio on äänitteiden tuotantoon erikoistunut musiikintuotantoyksikkö. Se sisältää äänen tallennukseen tarvittavan signaaliketjun: mikrofonit, signaalivahvistimet, signaaliprosessorit, tallentimen sekä signaalien summaamiseen tarkoitetun laitteiston. Lisäksi äänitteiden tallentamiseen tarkoitetun musiikkistudion tilojen suunnittelussa on usein panostettu myös tilan akustisiin ominaisuuksiin.

DAW-työasema eli digitaalinen äänityöasema on digitaalisen signaaliketjun sisältämä äänen tuottamiseen, tallennukseen ja jälkikäsittelyyn tarkoitettu laitteisto.

Populaarimusiikki on yleiskäsite, joka kuvaa kaikkea sellaista musiikkia jonka ensisijaisena tavoitteena on vedota suuriin ihmisjoukkoihin. Yksi sen määritelmistä on myös kaupallisuus. Populaarimusiikin kehitys on sidoksissa vapaaseen markkinatalouteen, teolliseen massatuotantoon ja massaviestimiin. Sen kehityksen kannalta tärkeimpiä teknisiä innovaatiota ovat äänilevy, radio ja televisio. Viime vuosina internet on haastanut perinteiset viestimet populaarimusiikin jakelukanavana.

Pop-musiikki on populaarimusiikin alalaji, jonka määriteltävyyttä vaikeuttaa sen laaja-alaisuus. Termin juuret voidaan juontaa 1920-luvulle, äänitetuotannon alkutaipaleelle, jolloin sillä kuvattiin hittipotentialia omaavaa kappaletta. 1950-luvulla termistä tuli yleiskäsite, jolla kuvattiin nuorison suosimaa amerikkalaisvaikutteista ei-klassista musiikkia. 1960-luvun loppupuolelta alkaen pop-musiikki on usein nähty myös rock-musiikin vastakohtana. Sen tuotanto nähdään usein taloudellisten intressien täyttämiseen tähtäävänä teollisena tuotantoprosessina.

Rock-musiikki kehittyi 1960-luvun loppupuolella amerikkalaisen kansanmusiikin ja populaarimusiikin muotoja yhdistäneestä rock'n'roll -musiikista. Rock omaksui folk-musiikista autenttisuuden ideologian, mutta poikkeuksena popista, sen tuotantoprosessiin liitetään usein omaehtoisuuden vaatimus. Rockin paradoksi onkin tuotantoon käytetyn pääoman ja omaehtoisuuden vaatimusten jatkuva vastakkainasettelu. Rockin tutkimusta on tehty sosiologisesta, taloudellisesta ja viime vuosina myös esteettisistä lähtökohdista.

3 Uusi muusikko

Äänittäjän toimenkuva ovat kokenut radikaalin muutoksen viimeisen kuudenkymmenen vuoden aikana. 1950-luvun valkokaulustyöntekijöistä on vuosien saatossa tullut yrittäjiä ja lopulta taiteellisen luomisprosessin tärkeitä osatekijöitä. Sosiologi Edward R. Kealy kuvaa kehitystä kolmen ammatillisen moodin¹ kautta: duunari (*craft-union mode*), yrittäjä (*entrepreneurial mode*) ja taiteilija (*art mode*) (Frith & Goodwin 1990, 209 - 215). Myös tuottajuus on muuttunut. Yhtiön harmaista virkamiehistä on kasvanut joissakin tapauksissa jopa artistiakin suurempia tähtiä, joiden nimillä markkinoidaan levyjä. Äänitetuottajan asemasta keskusteltaessa on myös hyvä erottaa äänitteen taloudellinen ja taiteellinen tuottajuus toisistaan. Äänitteen taloudellisella tuottajalla tarkoitetaan äänitekustantajaa. Taiteellinen tuottaja, ts. studiotuottaja, on se, joka vastaa, tuotantobudjetissa pysymisen lisäksi, äänitteen valmistamiseen liittyvistä sosiaalisista ja taiteellisista prosesseista (Muikku 1988, 33 – 46).

”Muusikko äänipöydän kanssa”, tiivistää äänittäjä/tuottaja TT Oksala oman ammatinkuvansa (Muikku 1988, 54). Äänittäjä ja miksaaja kantavat vastuun äänitystekniikan toiminnasta. Heidän tehtävänä on hallita nopeasti kehittyvät laitteistot ja tuntea tallennettavan musiikkigenren estetiikka ja tallennustraditiot. Teknikon toimenkuvaan kuuluu laitteiston käytön lisäksi usein myös ylläpito- ja huoltotehtäviä. Signaaliketjun ominaisuudet on tunnettava intuitiivisella tasolla, jotta työskentely olisi mahdollisimman jouhevaa. Pienemmissä tuotannoissa saattaa tuotantovastuu jakautua myös artistin ja teknisen tuotantohenkilökunnan kesken. Tällöin vaistonvaraisen toiminnan merkitys korostuu. ”Tee se niin hyvin ja niin nopeasti kuin pystyt”, tiivistää äänittäjä/tuottaja Kai Hiilesmaa toimintafilosofiansa, *Riffi*-lehden haastattelussa (Kilpeläinen 2004, 13 - 15).

Äänittäjä työstää äänilähteistä äänitteelle sopivat soundit ja tallentaa äänitteen, tuottajan valvoessa prosessin kokonaisuutta. Äänittäjä on usein valveutunut sekä uuden teknologian että musiikin eri tyyli-lajien esitystraditioiden suhteen. Musiikintutkija Juha Korvenpää tähdentää äänittäjän merkitystä alan muutosagenttina. Äänittäjä voi välittää muille toimijoille tietoa uusista soundeista, sovitusratkaisuista ja teknologisista innovaatioista (Korvenpää 2009, 255). Tuottajuudessa taas korostetaan usein

¹ Moodi->modus (lat.) tapa, laatu (Aikio 1981, 417)

työnkuvan sosiaalista puolta. Hiilesmaa vertaa tuottajan työtä asiantuntijakonsultin tehtävään, jonka tavoitteena on löytää tasapaino artistien taiteellisten ambitioiden, levy-yhtiön myyntiodotusten sekä teknisten realiteettien välille (Kilpeläinen 2004, 13).

Pop-musiikin tuotantoprosessin sosiaalinen luonne edellyttää toimijoilta kykyä ymmärtää oman toimenkuvansa lisäksi myös äänitetuotannon muiden toimijoiden tehtäväkuvat. Äänittäjä, miksaaja ja masteroija, kaikki osallistuvat tuotteen valmistusprosessiin tuottajan ja artistien rinnalla. Muuttuva toimintaympäristö luo myös jatkuvasti uusia toimenkuvia. Tietokonepohjaisten daw-työasemien yleistyminen on tuonut äänitetuotantoon uusia työvaiheita. Konepohjien ohjelmointi on isommissa tuotannoissa eriytetty omaksi toimialueekseen. Myös äänitettyjen raitojen editointi siirtää usein työtä artistilta tekniselle henkilökunnalle. Tietyissä pop-musiikin muodoissa ilmenevä täydellisen soitto- tai lauluesityksen ideaali tuntuu joskus turhauttavalta tekijän kannalta. ”On hirveätä ajanhukkaa käyttää editointiin kuukausia vain siksi, että bändi ei ole jaksanut treenata”, toteaa äänittäjä/tuottaja Arto Tuunela (Saarela 2011, 24).

Alan vilkas kehitys vaikuttaa tuottajan ja äänittäjän toimenkuviin. Tuottaja tasapainoilee usein budjetin, taiteellisten tavoitteiden ja teknologian tarjoamien puitteiden ristiaallokossa. Tuottajan tulee olla perehtynyt musiikilliseen viitekehykseen ja tunnistaa musiikillisten tyyllilajien erityispiirteet. Hänen tehtäviinsä kuluvat mm. laatukriteerien määrittäminen, projektin aikatauluttaminen ja työskentelyilmapiiristä huolehtiminen. Lisäksi tuottaja päättää äänityspaikan ja mahdollisen lisähenkilökunnan rekrytoinnista. Jari Muikku rajaa rock-tuottajan roolin lähinnä studiotyöhön (Muikku 1988, 140). Tuottajan toimenkuvaan vaikuttaa myös hänen taloudellinen asemansa. Yhtiön leivissä työskentelevällä on taloudellisesti vähemmän vastuuta tuotannosta. Riippumattomalla tuottajalla saattaa olla suuremmat taiteelliset vapaudet, mutta myös enemmän taloudellista vastuuta tuotteen menestymisen suhteen. (Muikku 1988, 37.)

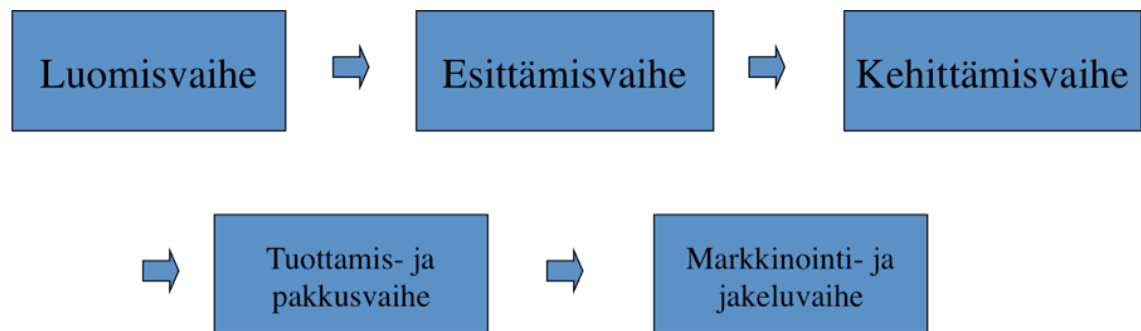
Myös kulttuurierot vaikuttavat tuottajuuden ja äänittäjyyden sisältöön. Se mitä työtehtäviä ammattikuvissa painotetaan eri maissa, poikkeaa melkoisesti. Tuottajuus saattaa sisältää tapauskohtaisesti äänitteen tuotantoon liittyviä taloudellisia ja taiteellisia vastuuta, mutta myös artistin uranhallintaan liittyviä tehtäviä. (Muikku 1988, 33.) Muikku esittää väitöskirjassaan *Musiikkia kaikkiruokaisille*, että eräs suomalaisen

musiikkituotannon erityispiirre on yksilökeskeisyys. Tämä johtaa siihen, että vastuu äänitetuotannossa kasautuu yksilöiden harteille. (Muikku 2001, 330.) Taiteellinen tuottaja joutuu usein ottamaan vastuuta myös tekniikasta ja taloudesta. Kun budjetti on pieni, joutuu tekninen henkilökunta helposti jakamaan myös taiteellista vastuuta. Tuotannon etukäteissuunnittelun merkitys korostuu toimittaessa pienellä budjetilla. Hiilesmaa korostaa huolellisuutta esituotantovaiheessa: budjetin pitävyyden kannalta aikataulun tulee olla realistinen (Kilpeläinen 2004, 13). Oma näkemykseni on se, että tuotantovastuun siirtyminen alaspäin suomalaisessa äänitetuotantoketjussa on seurausta markkinoiden pienuudesta, pienistä budjeteista sekä suomalaisen työkulttuurin perinteisestä yksilökeskeisyydestä. Perinteinen suomalainen äijämentaliteetti johtaa helposti siihen, että töitä paiskitaan niska limassa kellon ympäri. Ajatellaan vain, että jonkunhan se on nämä äänilevytkin tehtävä, perkele!

4 Tuotanto

Muusikko/tutkija Olli Heikkinen jakaa populaarimusiikin kommunikoinnin muodot *sävelmoodiin*, *lyriikkamoodiin*, *esitysmoodiin* ja *äänitemoodiin*. Näillä jokaisella on oma merkitysten muodostusmekanisminsa. Hän mainitsee myös *kuvamoodin* eräänä tärkeänä musiikin markkinointimuotona. Populaarimusiikissa esittäjän julkisuuskuva ja tähti-identiteetti vaikuttavat esityksen vastaanottoon. Eräänä merkittävänä mediatekstin merkityksenrakentajana Heikkinen mainitseekin *tähtimoodin* (Heikkinen 2010, 63 - 65.) Menestyvä pop-musiikkituote hyödyntää yleensä kaikkia edellä mainittuja kommunikoinnin muotoja.

Äänitetuotanto on kokonaisliikevaihdoltaan musiikkituotannon merkittävin toimiala. Musiikkituotannon jalostusketjuun liittyviä toimialoja ovat mm. levy- ja kustannusyhtiöt, äänitysstudiot ja äänitemonistamot. Musiikkituotannosta riippuvaisia toimialoja ovat myös ohjelma- ja konserttitoimistot. Myös AV-tuottajat, agentit ja managerit voidaan nähdä osana musiikin tuotantoketjua.



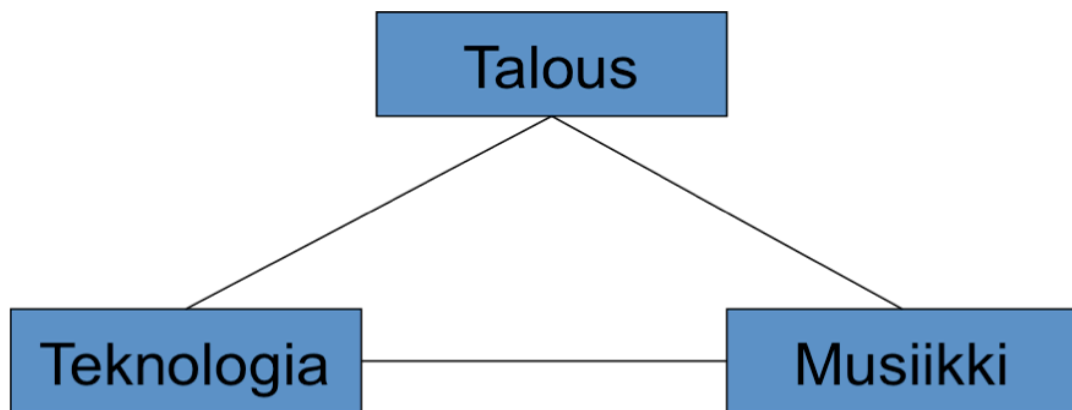
Kuvio 1. Musiikkitoimialan arvoketju lineaarisena prosessina (vrt. Pönni & Tuomola 2003, 23).

Äänitteen tuotantoprosessin voi jakaa vertikaaliseen ja horisontaaliseen linjaan. Taidemusiikin tallennusprosessi nähdään usein lineaarisena sävellys - esitys – tallennusketjuna, kun taas populaarimusiikin tuotantoprosesseissa työvaiheet kietoutuvat toisiinsa. Popin ja rockin tuotantoprosessi poikkeaa klassisesta musiikista myös tuotantoon osallistuvien toimenkuvien osalta. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotannosta väitöskirjansa tehnyt Jari Muikku näkee populaarimusiikin tuotannon horisontaalisena prosessina, jossa ”laulujen tekeminen merkitsee musiikin, tekstin ja laulajan persoonallisuuden työstämistä ’raaka-aineista’ käsin”. Sävellys, lyriikka, sovitukset, tulkinta ja soundit löytävät muotonsa ja sulautuvat toisiinsa sosiaalisen työstön kautta. (Muikku 1988, 29 – 31.) Ranskalaisen sosiologin, Antoine Hennionin, mukaan luomisprosessi tapahtuu pop-musiikissa enneminkin luovan kollektiivin kuin yksilön kautta. Hänen mielestään pop-musiikin tuote on useiden tuotantoprosessiin osallistuneiden ammattilaisten näkemyksien ja yleisön odotuksien yhteensulautuma (Hennion 1983, Frith 1990, 186 mukaan.)

Teollinen tuotantoprosessi nähdään usein taiteellisen luomisvapauden vastakohtana. Ääniteteollisuuden tavoitteena on markkinoiden kontrollointi. Mitä suuremmat pääomavirratt ovat kyseessä, sitä tarkempaa on kontrolli. Suuret yhtiöt pyrkivät suuntaamaan pääomavirtoja sellaisiin projekteihin, jotka ovat potentiaalisia menestyjiä. Tulostavoite vaikuttaa äänitteen tuotantoprosessiin monella tavalla. Rahalla saa työhön parhaat ammattilaiset, laadukkaampaa teknologiaa ja enemmän studioaikaa. Toisaalta, kustannuksien kasvamisesta on pakko kompensoida myyntiluvuilla. Tämä taas asettaa vaatimuksia suuren budjetin levyjen sisällön suhteen. Epäkaupallisemmissa

tuotannoissa on usein helpompaa säilyttää taiteellinen vapaus äänitteen sisällöstä. Pienten yhtiöiden toiminta on vähemmän tulostavoitteista. Omakustanteita voidaan tehdä jopa ilman suoran taloudellisen voiton tavoitetta.

Äänitetuotanto on taiteen, talouden ja teknologian kolmiottelu. Kaikilla osa-alueilla ei tarvitse olla paras, mutta onnistuakseen äänite vaatii jokaisen sektorin huomioimista. Toimiessaan vuorovaikutussuhteesta tulee hedelmällinen. Kaikki osatekijät tukevat toisiaan. Epäonnistuessaan prosessi voi kaatua omaan mahdottomuuteensa. Pahimmillaan hienot ideat ja vuosien työ huuhtoutuvat pesuveden mukana viemäriin. Moni kuvaa tätä prosessia uhkapeliksi: aina ei voi voittaa.



Kuvio 2. Pop- ja rock-musiikin äänitetuotantoprosessin kuvaus. Kuvio: Jukka Puurula.

4.1 Soundi

Äänittäjän ja tuottajan keskeinen työkenttä äänitteen teossa on soundi. *Musiikkisanakirja* (1975) ei vielä tunne soundin käsitettä. Lähimmältä soundin käytännön määrittelyä perinteisessä musiikkisanastossa liippaa mielestäni klassisessa musiikissa käytetty termi ”sointiväri” (Brodin 1975, 256.) Wikipedia mainitsee sointiväriin osatekijöiksi osaaänesrakenteen ja vaippakäyrän (Wikipedia 2012, Sointiväri). *Suomen kielen perussanakirja* vuodelta 1994 määrittelee soundin (rinn. saundi) seuraavasti: ”Arkikielessä varsinkin kevyeen musiikkiin liittyen: sointi, ääni. Bändille tyypillinen soundi. Luoda syntetisaattorilla uusia soundeja.” (Haarala 1994, 135.)

Afroamerikkalaisesta musiikkiperinteestä ammentavissa musiikinlajeissa käytettävä soundi-termi on huomattavasti sointiväriä laaja-alaisempi käsite. Se sisältää viittauksia myös muusikon intonaatioon, persoonalliseen soittotyyliin ja muihin musiikillisiin tehokeinoihin. Usein puhutaankin muusikon, bändin tai tuottajan omasta soundista. Joskus soundi saattaa viitata myös tietyn aikakauden- tai alueellisen musiikkiperinteen ilmaisuskaalaan esim. ”Motown soundi”². Ranskalainen semiootikko Roland Barthes hahmottaa laulamisen tuottaman mielihyvän siirtymistä esittäjältä kuuntelijalle äänen *jyväsien* kautta. Laulamiseen liittyy fyysinen tunnetila, joka siirtyy soundin välityksellä kuulijaan. (Barthes 1977, Frith 1988, 173 mukaan.)

Olli Heikkinen mainitsee mm. intonaation, artikulaation ja fraseerauksen esitysmoodiin kuuluvina musiikillisen merkityksen muodostamisen välineinä. Hän näkee sähkökitaran soundin yhdeksi tärkeimmistä populaarimusiikin eri tyylejä määrittelevistä tekijöistä. Sen merkitys on suuri varsinkin rock-musiikissa. (Heikkinen 2010, 57.) Pop- ja rock-musiikin tutkimuksessa soundin käsitteeseen saatetaan liittää myös sosiologisia аспекteja. Soundi sisältää tällöin myös musiikin luoman tunnetilan vastaanottamisen. Opinnäytetyössäni käytän soundi-käsitettä sen laajemmassa merkityksessä. Sisällytän siihen, sointiväriin lisäksi, myös musiikin tuottaman tunnetilan.

² Motown on Yhdysvalloissa, Detroitissa 1960-luvulla kukoistanut levy-yhtiö. (Gronow & Saunio 1990, 399).

4.2 Äänite

Äänite on populaarimusiikin keskeinen teosmuoto (Heikkinen 2001, 31). Suomalaisen äänitetutkimuksen pioneerit Pekka Gronow ja Ilpo Saunio jakavat äänite-estetiikan kahteen päälinjaan: romantiikka ja realismi. Realismin tavoitteena on tallentaa musiikkiesitys mahdollisimman luonnollisena alkuperäistä esitysympäristöään vastaavassa akustisessa tilassa. Moniraitatekniikan, keinoiltojen, spektrin- ja dynamiikkaprosessoinnin myötä yleistynyt paranneltu todellisuus, eli ääniteromantiikka, taas pyrkii luomaan soinnillisen illusion tilasta ja siellä tapahtuvasta musiikkiesityksestä (Gronow & Saunio 1990, 363.)

Myös Olli Heikkinen näkee äänite-estetiikassa toisistaan poikkeavia ideaaleja. *Läpikuultava* äänite pyrkii toistamaan elävän esityksen mahdollisimman uskollisesti (*High-fidelity*). *Representationaalinen* äänite on uskollinen vain itselleen. Se muodostaa oman todellisuutensa, jonka taiteelliseen luomisprosessiin äänittäjä, miksaaja ja masteroija osallistuvat omalla panoksellaan. Heikkinen lisää äänite-estetiikan kehitykseen myös *abstraktin* käsitteen. Hän hahmottaa representationaalisen ja abstraktin eroa äänitteillä vertaamalla niitä vastaaviin käsitteisiin kuvataiteen puolella. Abstraktista äänite-estetiikasta hän mainitsee taidemusiikin puolelta esimerkkeinä elektroni- ja nauhamusiikin. Myös elektronisen tanssimusiikin äänitteillä voi kuulla selkeitä esimerkkejä pyrkimyksestä ennemminkin fiktiiviseen kuin realistiseen sointikuvaan. (Heikkinen 2010, 117 – 129.)

4.2.1 Genre

Heikkinen jakaa pop-musiikin kommunikatiiviset tasot semioottisen moodin, rekisterin ja genren tasoon. Genren kehitys alkaa semioottisista moodeista. Moodit muodostavat rekisterivariaatioita, jotka taas vakiintuvat genreiksi. Kehitys kulkee usein adjektiivista substantiiviksi. Heikkinen havainnollistaa rekistereiden substantifikaatiota: 70-luvun alussa puhuttiin ilmiöstä nimeltä suomalainen rock. Vuosikymmenen kuluessa adjektiivista ”suomalainen” muodostui substantiivinen etuliite genrenimikkeeseen ”Suomi-rock” (Heikkinen 2010, 30 – 49.)

1950-luvulle asti populaarimusiikkia tuotettiin vain yhdelle kohderyhmälle (Frith 1988, 36). Tästä alkanut eriytymiskehitys on jatkunut meidän päiviimme asti. Genret ovat nykyään populaarimusiikin markkinointikoneiston polttoainetta. Musiikin tyyllisten luokitteluiden merkitys kasvaa tietoverkkoihin siirtyvässä äänitekaupassa. Popin sadat, elleivät tuhannet, alakategoriat elävät omaa elämäänsä tietoverkossa. Genrellä on pop-musiikissa myös tärkeä sosiaalinen merkitys. Pop-genret kehittyvät esitysformaattien, sisältöjen ja kuulijoiden odotusten vuorovaikutuksessa. Varsinkin rock-musiikin alakategoriat toimivat usein yksilön identiteetin ja sosiaalisen yhteenkuuluvuuden ilmaisukeinoina. Useat alakulttuuritutkimusta tekevät sosiologit ovatkin kiinnittäneet huomiota alakulttuurien ja musiikillisten merkitysten muodostumisprosessin väliseen yhteyteen. Olisi esimerkiksi helppoa olettaa yhteys punk-rockin suttuisen soundimaailman ja anarkistisen ideologian välille. Toisaalta, kulttuuritutkimus tekee myös eron alakulttuurin viestien sisällön (merkitykset) ja muodon (ilmaisukäytännöt) välillä (Frith 1990, 40 – 41.)

4.2.2 Pop

Pop-musiikin määrittelemineen on haastava tehtävä. Termin merkitys on kokenut monia muutoksia ääniteteollisuuden synnystä meidän päiviimme asti. Joskus ilmaisua pop-musiikki käytetään populaarimusiikin kaltaisesti kuvaamaan yleisesti kaikkea sellaista musiikkia, joka saavuttaa laajan kuulijakunnan. Toisinaan sillä kuvataan taas musiikkia, jota toisin kuin rock ei ole tuotettu minkään valikoidun kuluttajakunnan erityisiä makumieltymyksiä huomioiden. Pop-musiikki voidaan nähdä valtakulttuurin makumieltymysten ilmentymänä. Elääkseen ja kehittyäkseen se tarvitsee kuitenkin vaikutteita valtakulttuurin ulkopuolelta. Tästä muodostuu mielenkiintoinen vuorovaikutussuhde. Reunalta on mahdollista lähestyä valtakulttuurin ydintä. Järjestelmää voisi kuvata eräänlaiseksi mustaksi aukoksi. Keskiön lähestyminen onnistuu helpommin kuin sieltä ulos pääseminen. Kun massan kriittinen piste on saavutettu, seuraa uusi alkuräjähdyks.

Pop-musiikin määritelmää voi lähestyä laajemman populaarimusiikki-käsitteen kautta. Saksalainen kulttuurikriitikko Theodor Adorno määritteli populaarimusiikin taidemusiikin vastakohdaksi, jossa sisällön ja muodon yhteys on katkaistu. Teollisen tuotantoprosessin luonteen mukaisesti jokainen musiikillinen yksityiskohta on

korvattavissa ”kuin hammasratas koneessa”. Populaarimusiikki on hänen mukaansa muodosta yksityiskohtiin asti standardoitua epätaidetta, jonka kehitys kulkee taaksepäin; ennemminkin imitaation, kuin innovaation kautta. Hitti herättää ensin huomion provosoimalla ja sitten tuudittelee kuulijan ”luonnollisen” musiikin passivoivaan harhauneen. Adorno näkee populaarimusiikin tavoittelevan musiikillisen yksilöllisyyden kokemuksesta vieroittautumista. Hän käytti myös ”pseudo-individualisaatio” -käsitettä kuvatessaan populaarimusiikin pyrkimyksestä luoda tavaramerkkimäisiä luokituksia tuotteilleen ulkomusiikillisin perustein (Adorno 1941, Frithin 1990, 305 – 309 mukaan.) Adorno näkeekin populaarimusiikin enemmän ideologisena, kuin musiikillisena ilmiönä. Hänen käsitystään populaarimusiikista on kritisoitu liian yleistäväksi. On myös esitetty, että kevyt musiikki voi tulla tietoiseksi omasta materiaalistaan ja siten muuttua kriittiseksi, anti-ideologiseksi (Halme 1997, 53).

Eräs tapa määritellä pop-musiikkia on sen aiheuttaman vaikutuksen kautta. Tehtäessä johtopäätöksiä pelkästään myyntilukujen tai kuuntelukertojen perusteella on tosin mahdotonta sanoa mitään musiikin todellisista vaikutuksista. Listasijoitus kertoo melko vähän kuuntelukokemuksen intensiteetistä. Äänite voi olla hankittu pelkäksi koristeeksi tai soida sujuvasti taustamusiikkina. Sosiologi David Riesman varoittaakin tyytymästä nojatuolitutkimukseen kenttätöön kustannuksella. Tutkijan tulisi kohdata erilaisia ihmisiä vaihtelevissa musiikkikuuntelutilanteissa, voidakseen tehdä objektiivisia päätelmiä heidän musiikkimieltymyksistään. (Riesman 1950, Frithin 1990, 6 mukaan.) Tätä metodia ovat hyödyntäneet musiikin tekijät ja tuottajatkin. TT Oksala painottaa juuri kenttätutkimuksen merkitystä tuottajan toimenkuvassa. Hän kertoo Jari Muikun haastattelussa käyvänsä säännöllisesti klubeilla ja festivaaleilla tarkkailemassa ihmisten reaktioita musiikkiin ja esiintyjiin (Muikku 1988, 56.)

Jari Muikku esittää, että populaarimusiikilla ei ole itseisarvoa. Se lunastaa olemassaolon oikeutensa tullessaan hyväksytyksi yleisönsä kautta. Äänitystilanteessa studiossa työskennellään kaksoisrooleissa: luoden ja kuluttaen. Pop-tuottajan tärkeimpiä ominaisuuksia onkin kyky asettua prosessissa sekä tekijän että kuuntelijan rooliin. (Muikku 1988, 31.) Hennion kuvaa pop-musiikin tuotantoa simultaaniseksi kulutus-tuotantoprosessiksi. Pop-musiikkia tuotetaan oletetun kohdeyleisön tarpeet huomioiden. Tekijöillä tuleeikin olla kyky eläytyä oletetun kuuntelijaryhmän

tuntemuksiin. Tuotannon edetessä prosessiin osallistuvat vuorottelevat kuuntelijan ja tekijän rooleissa. (Hennion 1983, Frithin 1990, 187 mukaan.)

Brittiläinen musiikkisosiologi Simon Frith lähestyy pop-musiikkia ennemminkin liiketoimintana kuin taidemuotona. Hän näkee pop-musiikin tuotantoprosessin ylhäältä ohjatuksi tapahtumaksi, jossa taiteellisilla ambitioidella ei ole sijaa. Musiikki, joka ei ole kotoisin mistään selkeästä kohteesta, eikä edusta mitään yksittäistä makumieltymystä, on luonteeltaan konservatiivista ja tähtää puhtaasti taloudellisen hyödyn maksimointiin. (Frith 1988,17.) Määriteltäessä pop-musiikkia pelkästään tuotantoon asetettujen taloudellisten resurssien kautta törmäämme asetettujen ja toteutumattomien tavoitteiden ongelmaan. Joskus äänite, jota ei panostusten näkökulmasta ole tarkoitettu mitenkään erityisen populaariksi, saattaa nousta suurenkin kuulijakunnan suosioon. Huomattavasti useammin käy kuitenkin toisinpäin. Tuote, jonka tavoitteena on ns. räjäyttää pankki, floppaakin huolimatta sen tuotantoon käytetystä suurestakin summasta. Joissain tapauksissa tällaisesta pop-tuotannon kaupallisesta rimanalittajasta saattaa taas myöhemmin kehkeytyä pienten erityispiirien vaalima kulttiklassikko.

Pop on levittänyt alueellisen vaikutuspiirinsä globaalin markkinatalouden myötävaikutuksella kaikkiin teollistuneisiin yhteiskuntiin. Länsimaista pop-musiikkia on syytetty myös luovuuden riistosta, kulttuurin amerikkalaistamisesta, homogenisaatiosta, imperialismista ja globalisaation kiihdyttämisestä. On puhuttu jopa popin kansainvälisestä monokulttuurista. Toisaalta pop-musiikki on myös kameleonttimaisesti muuttanut väriään paikallisiin traditioihin sopeutuen. Joka maanosassa tuntuu kehittyvän omat kulttuuriset erityispiirteensä sisältävä pop-kulttuuri. Globalisaation ja tietoverkkojen kehityksen myötävaikutuksella etnisesti värittyneet paikalliset pop-kulttuurit ovat vuorovaikutussuhteessa valtakulttuurin kanssa. Tästä esimerkkinä toimivat mm. europopin ja japanilaisen j-popin kansainvälinen suosio. (Wikipedia 2012, Pop-music.)

4.2.3 Rock

Länsimaisen klassisen musiikin ja osin afroamerikkalaiseen musiikkitraditioon pohjautuvien populaarimusiikin muotojen, kuten rockin, arvioiminen samoin musiikillisin perustein on mahdotonta. Musiikillisen ilmaisun perusteita ja niiden laatua

määrittäviä muuttujia ei voida vertailla ottamatta huomioon musiikin kulttuurisidonnaisuutta. Musikologi Andrew Chester erottaa kaksi toisistaan poikkeavaa musiikillisen rakenteen muotoa: laajeneva kehityskaari (extensional) ja jännitteinen (intensional) kehitys. Rock, kuten jazz ja blues, seuraa pääosin musiikillisen jännitteen kehityskaarta. Sen tavoitteena ei ole laajentua melodisen tai harmonisen kehityskaaren kautta monimutkaiseksi rakenteeksi, vaan kokonaisuus rakentuu perusosien (melodia, rytmi ja harmonia) muuntelulle. (Chester 1970, Frithin 1990, 315 mukaan.)

Rock on muutakin kuin musiikillinen ilmiö: asenne, elämäntapa ja markkinointistrategia. Brittiläinen sosiologi Simon Frith toteaa: ”Rockia tehdään, jotta saavutetaan tietyt emotionaaliset, sosiaaliset, fyysiset ja kaupalliset päämäärät; se ei ole musiikkia ’itsensä vuoksi’” (Frith 1988, 17). Rock on prosessi, jonka näennäisenä päämääränä on päämäärättömyys. John Lydonin (eli Johnny Rotten) sanoin: ”Don’t know what I want, but I know how to get it.” Käytännössä peli on kuitenkin melko selkeää. Joku kantaa aina vastuun rock-äänitteen tuotantoprosessista. Vastuu jakautuu taiteelliseen, taloudelliseen ja teknologiseen osa-alueeseen. Jos vastuunjakoa ei ole jollakin alueella erikseen sovittu, niin vastuun kantaa viimeistään se, joka painaa punaista äänitysnappulaa.

Rock-musiikin äänite-estetiikka alkoi vakiintua 1960-luvun loppupuolella stereofonisen äänikuvan vakiinnutettua asemansa. Moniraitaäänitykset toivat tuotantoihin kerroksittaisen tuotantomallin, jossa yleensä äänitetään rytmiryhmä. Muut instrumentit ja lisäefektit äänitetään rytmipohjan päälle jälkiäänityksinä. (Gronow & Saunio 1990, 380.) Rockin äänite-estetiikkaan keskeisesti liittyviä ääniefektejä (signaalien ylioheutta, tila-informaation manipulointia, instrumentti- ja lauluraitojen tuplauksia...) löytyy toki muidenkin musiikkityylien äänitteiltä, mutta olennaista on juuri niiden sama painoarvo äänitteen lopullisessa soinnissa. Heikkinen esittää myös, että rock-äänitteet olivat alusta alkaen luonteeltaan representationaalisia ääniteteoksia:

Jo Elviksen ensimmäisessä äänityksessä Sun-yhtiölle, ”That’s All Right, Mama” (1954), joka on luonnollisen esityksen taltiointi, on äänitteeseen lisätty keinotekoinen nauhakaiku, ns. slapback-efekti. Niinpä kyseinen äänite ei pelkästään pyri tekemään esitystä läsnäolevaksi, presentoimaan sitä, vaan välittämään se tietyllä tavalla tulkittuna, representaationa. Representaation kohde ei ole Elvis, Scotty Moore ja Bill Black esiintymässä Sun-yhtiön studiossa Memphisissä, vaan kuvitteellisessa hyvin pienessä tilassa, jossa on yksi voimakkaasti ääntä heijastava pinta. (Heikkinen 2010, 126.)

Rock-musiikin estetiikassa on olennaista autenttisuuden vaikutelma. Tämänkin ominaispiirteensä se on perinyt blues-, folk- ja country-musiikista. Hiilesmaa painottaa autenttisuuden tunteen ("siekailematon live-meno") merkitystä tietyissä rock-musiikin ("garage") alagenreissä (Kilpeläinen 2004, 15). Frithin mukaan mustan musiikin traditiossa olennaista on se, miten on laulettu, ei se, mitä on laulettu. Yhdistettynä valkoisen popin äänellisiin ihanteisiin, intimitettiin ja suoraan kommunikaatioon, autenttisuus ja puhutteleva laulutyyli muodostivat rock-musiikin kyvyn kommunikoida "jokapäiväisen kieleemme sanoilla ja soundeilla". Rockin estetiikkaan liittyy myös paradoksi: se saattaa olla popin tapaan teollisesti tuotettua musiikkia, mutta sen tulisi kantaa oman tuotantotapansa kritiikki mukanaan. (Frith 1988, 17.) Jari Muikku mainitsee esimerkkinä tästä, tuotannon rakenteiden ja musiikkityylien välisestä yhteydestä ilmiön, jossa alun perin ääniteollisuuden rakenteita kuvaavia termejä *alternative* ja *indie* alettiin 1990-luvun puolivälissä käyttää musiikillisten tyylien luonnehdintoina (Muikku 2001, 21).

Signaaliketjun tuottamilla särökomponenteilla on tärkeä rooli rock-soundissa. Tämä voi osittain juontaa juurensa varhaisten tuotantoympäristöjen puutteellisista laitteistoista ja kireistä tuotantoaikatauluista. Tavoitteena oli ennemminkin mahdollisimman energisen esityksen taltiointi kuin täydellinen äänentoisto. Myöhemmin tämä robusti sointi otettiin rock-tuotantojen lähtökohdaksi. Usein sointia pyrittiin rikastamaan jopa tietoisesti vahvistinpiirien ylioheisuuden aiheuttaman signaalihiippujen leikkautumisen tuottamilla särökomponenteilla. Säröä pyrittiin tuottamaan useissa eri vaiheissa, jo instrumenttivahvistimista lähtien. Intentionaalisen särön värittämää sointia esiintyy jo varhaisilla 1950-luvun rock'n'roll-äänitteillä. (Wikipedia 2012, Distortion (music).) Joskus soinnillisen innovaation syntyyn on vaikuttanut myös inhimillinen erehdys tai laitteistovika. William Weir antaa kunnian ensimmäisestä äänitteellä ilmenevästä fuzz-efektistä country-laulaja Marty Robbinsille. Hänen äänitteellään *Don't Worry* on 19 sekuntia kestävä dynamiikaltaan selkeästi leikkautunut bassosoolo. Aggressiivisen soundin syntyyn oli syynä teknikon tekemä väärinkytkeä miksauspöydässä. (Weir 2011, www.)

Analogisessa signaaliketjussa, useissa eri vahvistusvaiheissa tapahtuvan rinnakkaisen ja sarjassa kumuloituvan särön mallintaminen on yksi suurimmista haasteista

digitaaliteknologian aikakaudella. Säröä käytetään yleensä soinnin sävyttämiseen. Parillisten harmonisten kerrannaisten lisääntyminen ”paksuntaa”, kun taas parittomat kerrannaiset ”kirkastavat” sointia. Toinen usein tavoiteltu analogisen tallennusmenetelmän tuottama muutos signaalissa on magneettinauhan kyllästymisen aiheuttama särö ja dynamiikan rajoittuminen. Varsinkin lyömä- ja kielisoittimien alukkeen nousujan leikkautuminen muodostui tärkeäksi osaksi pop- ja rock-äänite-estetiikkaa. Sopivan särön määrän löytäminen suhteessa puhtaaseen signaaliin, on haasteellista. Se riippuu täysin asiayhteydestä, sekä signaalin ja särön luonteesta. Joissain tapauksissa korva ei erota säröä signaalista, vaikka särön määrä olisi lähes puolet puhtaasta. Toisinaan jo puoli prosenttia on liikaa. (Hill 2012, www.)

4.2.4 Alternative

Valtakulttuuri synnyttää aina vastakulttuurin. Edellisen sukupolven teesit muuttuvat seuraavan sukupolven antiteeseiksi. Blues, jazz, country tai vaikkapa dodekafonia, voidaan kaikki nähdä osana musiikin historian dialektista kehityskaarta. Pop, rock, proge, punk... Kaikki vallankumoukset ovat syntyneet vastustamaan vallitsevan ideologian jämähtäneisyyttä. 1950-luvulla nuorison vastakulttuurina alkunsa saanut rock-musiikki oli 1980-luvulle tultaessa kerennyt vakiinnuttamaan asemansa populaarimusiikin valtavirrassa. Viihdeteollisuuden kontrolli oli tiukkaa. Uusi sukupolvi etsi omaa ilmaisukanavaansa pienlehtien, kustantamoiden omakustanneäänitteiden ja pienten levy-yhtiöiden kautta. Yhdysvalloissa lainsäädäntö antaa voittoa tavoittelemattomille julkisille yhteisöille oikeuden pitää radioasemia tietyillä FM taajuuksilla. *Alternative rock* käsitettä alettiin 1970-luvun lopulla käyttää Yhdysvalloissa virallisten levymyyntitilastojen ulkopuolelta tulevasta punkin jälkeisestä musiikista, jota college-radioasemat alkoivat soittaa. Samaan aikaan myös Britanniassa ja muualla Euroopassa elettiin voimakasta tee-se-itse- nuorisokulttuurin aikaa. Kapina kestää aina aikansa. 1990-luvun loppuun mennessä tästäkin punk-alakulttuurista alkunsa saaneesta liikehdinnästä oli muodostunut kiinteä osa rock-musiikin valtavirtaa. Vuosituhannen vaihteessa jopa suurimmat major-levy-yhtiöt olivat perustaneet omat alternative-alamerkinsä. (Wikipedia 2012, Alternative rock.)

Ideologian ja estetiikan vuorovaikutuksesta tulee mielenkiintoista, kun raha astuu näyttämölle. Vaikka alternative terminä viittaa äänitteen tuotantoprosessin

omaehtoisuuteen ja riippumattomuuteen taloudellisista vaikuttimista, ei tämä välttämättä tarkoita tinkimistä tuotannon laadullisista tavoitteista. Autenttisuuden ihanteen ja soinnillisen yksilöllisyyden tavoittamiseksi on usein tehty töitä kuukausitolkulla. Levymyynnin ja taloudellisten resurssien kasvaessa muusikot ja tuottajat ovat panostaneet soinnillisten ihanteiden tavoittamiseksi. Tämä on joskus johtanut studiosessioiden aikataulujen venymiseen useisiin kuukausiin. (Wikipedia 2012, End_Hits.) Nykyään onkin hieman vaikeaa hahmottaa, että valtaviksi instituutioiksi kasvaneet artistit ja yhtyeet ovat joskus aikanaan edustaneet *vastakulttuuria*. Duff Mc Kagan muistuttaakin blogissaan, että myös U2 on aikanaan soinnut uudella mantereella lähinnä college-radioissa ja AC/DC on esitelty amerikkalaisille punk-lehdistössä. (McKagan 2008, www.)

4.3 Talous

Äänitetuotanto on liiketoimintaa, jossa tavoitteena on saavuttaa taloudellista hyötyä tuotteen jalostusprosessissa saavutetun arvonnousun kautta. Se tosin poikkeaa tavoitteeltaan perinteisestä teollisen tuotannon tuotantoketjusta. Sen tuotantoprosessissa inhimillisellä ja sosiaalisella pääomalla on merkittävä painoarvo. Myös äänitetuotannon arvoketju poikkeaa teollisen tuotannon perinteistä. Ruisleivän tai siivouspalvelun tuotannossa tavoitteena on tehdä hyödyke, joka välillisesti tai välittömästi vastaa kuluttajan kysyntään. Äänitetuotanto pyrkii tämän lisäksi myös luomaan kysyntää valmistamilleen hyödykkeille.

1900-luvun musiikkiteollisuuden merkittävin yksittäinen tulonlähde oli äänitekauppa. Äänitteiden julkisesta esittämisestä muodostuvat korvaukset ja äänitteiden myyntitulot muodostavat musiikin tekijöiden keskeisimmän tulonlähteen (Heikkinen 2010, 113). Mielenkiintoista on myös se, että huomattavan suuri osa ääniteteollisuuden tuotteista ei koskaan tuota voittoa. 1980-luvulla n. 10% pääsi plussan puolelle (Frith 1988, 155). Nykyään voitolle päästään todennäköisesti vieläkin harvemmin.

Pop-musiikin menestyspotentiaalin arvioiminen on haasteellista toimintaa. Suurin osa äänitetuotannon tuloksesta tulee menestyvistä artisteista. Tämä on johtanut siihen, että tähden asemaan nousseiden artistien tuotantoja tuetaan maksimaalisella panostuksella. Joissain tapauksissa tämä on johtanut tuotanto-aikataulujen ja

budjettien venymiseen avaruushjelmaluokkaan. Levy-yhtiö Geffen tuki Guns N' Roses- yhtyeen *Chinese Democracy* -albumin luomisprosessia yli kolmentoista miljoonan dollarin panostuksella. Albumin esituotanto aloitettiin 1994, mutta julkaisua saatiin odottaa loppuvuoteen 2008 asti. Tuotanto tapahtui neljässätoista studiossa. Kreditoituja muusikoita on 16. Tuotantohenkilökunnasta on maininnan saanut 44 henkilöä, joista 24 on toiminut erilaisissa teknisissä avustavissa tehtävissä. Digitaalisen editoinnin ja Pro Tools- operaattorin kredittejä on jaettu kahdelletoista henkilölle. (Wikipedia 2012, Chinese_democracy.)

Äänitteiden jakelu verkossa on muuttanut musiikkibisneksen luonnetta vuosituhannen vaihteen jälkeen. Äänitekaupan laskusuhdanne on tuntunut äänitetuottajien ja musiikintekijöiden tilipusseissa. Musiikkiteollisuus pyrkii nyt laajentamaan tulonhankintaansa perinteisten liiketoimintamalliensa ulkopuolelle. Ääniteteollisuus laajentaa tulolähteitään mm. oheistavarakaupan ja keikkamyynnin suuntaan. Nykyään puhutaankin ns. 360-asteen liiketoimintamallista, jossa yksi yhtiö pyrkii hallitsemaan kaikkia artistin taiteellisen ja muun toiminnan piiristä kertyviä tulovirtoja. (Forsström 2011, 34.)

Teknologian kehitys ja äänitteen tuotantolaitteiston halpeneminen ovat lisänneet myös äänitetuotannon määrää. Vaikka myytyjen äänitteiden määrän ja hinnan kehitys on ollut 2000-luvulla laskusuhdanteessa, ei valmistuvien äänitteiden määrä ole kuitenkaan vähentynyt. Osa valmistuvista äänitteistä tehdään promootiotarkoituksiin, tukemaan artistin tai tuottajan muita liiketoimintoja. Myös kokonaan voittoa tavoittelemattomien äänitteiden määrä on kasvanut.

Äänitemyynti on kasvanut, maailmantalouden syklien ja teknologisten innovaatioiden vauhdittamana, koko viime vuosisadan (Muikku 2001, 47). Myös äänitetuotannon kulut ovat kasvaneet. Käännekohta tuli vuosituhannen vaihteessa. Musiikin lisääntyvän verkkojakelun ja piratismien takia fyysisten äänitteiden myynnin arvon jopa 40% lasku vuoden 2000 tasosta on syönyt levy-yhtiöiden kannattavuutta ja ajanut äänitetuotannon alihankkijaverkon ahtaalle. Musiikin digitaalisesta jakelusta on odotettu äänitekaupan pelastajaa, mutta toistaiseksi digitaalisen kaupan arvo on vasta noin 20% kokonaisymyynnistä. Suuret äänitekustantajat voivat kompensoida menetyksiä julkaisemalla kokoelmalevyjä ja tekemällä uudelleenjulkaisuja vanhasta

tuotannostaan. Pienet ja keski-suuret levy-yhtiöt pyrkivät vähentämään kulujaan mm. suosimalla sopimuksissaan jaetun riskin periaatetta. (Forsström 2011, 34 – 39.) Tällöin artisti ja taiteellinen tuottaja saavat enemmän taiteellista vapautta tuotantoprosessissa, mutta ottavat vastaavasti suuremman osan taloudellisesta riskistä.

Taloudellisen murroksen aiheuttamat muutokset äänitetuotannossa ovat merkittäviä varsinkin tuotantoketjun alkupäässä. Äänittäjä/tuottaja Mikko Raita mainitsee *Rumban* haastattelussa, että keskimääräinen ääniteproduktion tuotantobudjetti on laskenut todennäköisesti puoleen viimeisen viiden vuoden aikana. Monet studioyrittäjät ovat joutuneet ahtaalle, kun tuotantoja on siirretty kotistudioihin ja nyrkkipajoihin. Varsinkin suurten studioiden käyttöaste on laskenut viime vuosina. Pääkaupunkiseudulla tilannetta vaikeuttaa myös kova kilpailu. Myös miksausvaiheessa on tapahtunut muutoksia. Äänitteitä tehdään vaihtelevissa olosuhteissa, vaihtelevalla laitteistolla ja vaihtelevalla ammattitaidolla. ”Asiakkaat odottavat, että ammattilainen saa mistä tahansa raakamateriaalista laadukasta jälkeä”, toteaa Raita. (Forsström 2011, 36).

Miten toteuttaa hyvälaatuinen äänite kohtuullisilla kustannuksilla? Tämä kysymys on kaikkien äänitetuottajien huulilla näinä musiikkibisneksen murroksen aikoina. Studiotyöskentelyssä tämä tarkoittaa ajankäytön tehostamista. Käytetään kalliissa studiossa vain se aika, mikä on välttämätöntä. Äänitteitä tehdäänkin kasvavassa määrin kotistudioissa, harjoitustiloissa ja improvisoiduissa äänitysympäristöissä. Tämä on kasvattanut liikuteltavien kohtuuhintaisten työasemien merkitystä äänitetuotannossa. ”1990-luvun puolessavälissä ammattistudion kalustaminen maksoi reilut miljoona markkaa, nykyrahassa 200 000 euroa. Tänä päivänä kenellä tahansa on varaa ostaa laitteet, joilla voi saada aikaan ihan hyvän äänitteen”, totesi äänittäjä ja studiomestari Janne Viksten AES:n Audiopäivillä lokakuussa 2011. (Saarela 2011, 23.)

Omakustanteiden ja pienlevy-yhtiöiden tuottamien äänitteiden etuna on taloudellinen riippumattomuus suurista mediakonglomeraateista. Pieni budjetti antaa tekijälle vapauksia äänitteen kaupallisten tavoitteiden suhteen. Toisaalta, pieni budjetti ei automaattisesti tarkoita pieniä myyntilukuja. Nirvana-yhtyeen esikoisalbumi *Bleach* äänitettiin kolmessa päivässä 606 dollarin budjetilla. Äänitettä on myyty maailmanlaajuisesti yli 4 miljoonaa kopiota. Yhtyeen seuraavan albumin budjetti ylittyi kaksinkertaisesti suunnitellusta 65 000 dollarista, mutta myyntilukujen valossa sekin

lienee tyydyttänyt levy-yhtiön intressit yli kolmenkymmenen miljoonan myydyn kopion säästyksellä. Suomalaisen musiikintekijän näkökulmasta onkin hieman omituista luokitella tällaista äänitettä *Indie*- tai *alternative*-genreen, niin budjetin kuin myyntilukujenkaan valossa. (Wikipedia, *Indie_rock*; Wikipedia, *Bleach_(album)*; diPerna 1995, *www*; Wikipedia, *Nevermind*.) Referenssiksi suomalaisen äänitteen tuotantobudjetista voisi laittaa saman aikakauden kotimaisen ”mainstream” pop-/rock-äänitteen. Äänittäjä/tuottaja Mikko Karmila muistelee, että vuonna 1990 tuotettu Kolmas Nainen-yhtyeen platinamyyntiin yltänyt hittilevy *Hyvää ja kaunista* tuli maksamaan masterkuluina Sonet-yhtiölle nykyrahassa n. 16 500€ (Karmila 2012, haastattelu).

2000-lukua on kutsuttu suomalaisen rockin ammattimaistumisen vuosikymmeneksi. Suomalaisartistit ovat saavuttaneet menestystä lähinnä populaarimusiikin reunavyöhykkeillä. Valtavirran artisteista suomalaiset pop-tuotteet poikkeavat merkittävästi niin taloudellisten resurssien kuin myyntitavoitteidenkin osalta. Jos katsotaan pelkästään äänitteiden tuotantobudjetteja, voitaisiin koko suomalainen äänitetuotanto luokitella *alternative*-musiikiksi. Myyntitilastoissakin vauhtiin päästiin vasta tämän vuosituhannen puolella, lähinnä elektronimusiikin ja raskaan rockin rintamilla. Molemmat ovat tyylilajeja, joissa verrattain pienillä investoinneilla ja kevyellä tuotantokoneistolla oli vielä tuolloin mahdollisuus tehdä läpimurtoja. Mielenkiintoinen ilmiö on myös se, että länsinaapureistamme poiketen suomalaiset menestysartistit ovat myös usein tehneet läpimurtoalbuminsa kotimaassa ja lähteneet sitten tekemään suuremmalla budjetilla äänitteitä ulkomaille. Ruotsalaisten artistien ja tuotantoryhmien kaupallisiin crossover³ jättimenestyksiin on suomalaisilla vielä matkaa.

Äänitetuotanto on sidoksissa ääniteformaatteihin. 1950-luvulla rock- ja pop-musiikkia tallennettiin pääasiassa singleille, 1960-luvulla tulivat LP-levyt ja albumikokonaisuudet. 1970-luvulla c-kasetti levisi kuluttajien keskuudessa. 1980-luku toi musiikkivideon. 1990-luvulla cd-äänite valtasi markkinat. 2000-luku on ollut tietoverkkojen ja digitaalisen musiikkijakelun aikakausi. Tietoverkossa korostuu sisällön paketoinnin ja järjestelyn merkitys. Suurissa sisällön jakeluportaaleissa (iTunes, Spotify, Youtube...) kuluttajakokemus muodostuu välitettävän sisällön korkeatasoisuuden ja käytön

³ Crossover on kahden, tai useamman, musiikkigenren rekistereitä yhdistelevä tuotantotyyli. (Wikipedia 2012, *Crossover_(music)*.)

helppouden perusteella (Pönni & Tuomola 2003, 176). Se, miten digitaalinen jakelu vaikuttaa vakiintuneiden musiikkigenrejen estetiikkaan, on vielä näkemättä. Ensimmäisiä merkkejä muutoksesta on jo havaittavissa. On esitetty näkemyksiä, joiden mukaan hittikeskeisyys tekisi jälleen paluuta äänitekauppaan. ”It’s all about hits... Ilman hittejä ei voi breikata artisteja, saada medianäkyvyyttä, myydä kiertueita, tai saada sponsoreita”, latelee Universal Musicin toimitusjohtaja Jarkko Norlund *Rumba*-lehden haastattelussa. (Forsström 2011, 37.)

Äänitetuotannon tulevaisuuden ennustaminen ei ole helppoa. Äänitemyyntin kehitys on seurannut talouden syklejä. Sen lisäksi myyntimääriin ovat vaikuttaneet ääniteformaattien elinkaaret. CD-levyn elinkaari on loppusuoralla, mutta äänitetuotanto ei ole vielä löytänyt sille seuraajaa. Fyysisten äänitteiden kaupan hiipuesssa äänitekaupan painopiste siirtyy digitaaliseen jakeluun ja pilvipalveluihin. Tämä tulee vaikuttamaan myös äänitetuotannon tavoitteisiin. Download-tilastoissa yksittäisten kappaleiden lataukset ovat moninkertaisia albumikokonaisuuksiin nähden. Perinteisen albumiformaatin kuolemaa onkin ennustettu jo vuosia. Toisaalta teknologian kehittyessä ja tiedonsiirron nopeutuessa myös yhä suurempien teemakokonaisuuksien, parempilaatuisen äänen ja kuvan välittäminen tulee helpommaksi.

Selvää on kuitenkin se, että tehokkaiden ja tarttuvien iskusävelmien tarve on korostunut julkaisujen määrän kasvaessa. Myydäkseen hyvin, on äänitteen pakko erottua joukosta. Helpoin tapa erottua massasta mediavirrassa, on nostaa signaalin suhteellista voimakkuutta. Tätä väitettä tukee tutkimus, jonka tuloksena todetaan julkaistavien äänitteiden dynamiikan huippuarvojen (*peak*) ja keskiarvon (*rms*) välisen eron (*crest factor*) pienentyneen huomattavasti viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana (Deruty 2011, www). Pop-äänitteet tehdään nykyään siten, että ne aukeavat heti. Oletuksena on, että keskivertokuuntelijalla ei ole aikaa odottaa huippukohtaa edes ensimmäisen kertosäkeen alkuun. Tämä on johtanut paljon puhuttuun ”loudness war”-ilmiöön. Efekti, jota on aluksi käytetty joukosta erottumiseen, on muodostunut yleiseksi käytännöksi. Jos kaikki taajuudet tulevat täysillä koko ajan, on tuloksena valkoista kohinaa. Seuraavan sukupolven on keksittävä dynamiikka uudestaan, erottuakseen joukosta.

4.4 Teknologia

Äänitetuotanto ja teknologiset innovaatiot ovat kehittyneet rinnakkain. Juha Korvenpää käsittelee väitöskirjassaan teknologian ja kotimaisen iskelmämusiikin äänitteiden soinnillisten ihanteiden kehitystä innovaatioiden diffuusioteorian kautta. Hän esittää, että musiikkiteknologian käytön kolme perustarvetta ovat tehokkuus, laatu ja luovuus. Uutta teknologiaa kehitetään koko ajan musiikkituotannon tarpeisiin. Innovaatioiden käyttöönotto edellyttää käyttäjiltä jatkuvaa omaksumiskykyä. Korvenpää epäilee myös, että teknologisten innovaatioiden ja uusien soundien hyödyntäminen leviää musiikkityylistä toiseen. Tietyissä musiikkigenreissä vaikutteita otetaan hanakammin vastaan, kun taas toisissa uudistukset omaksutaan hieman pidemmällä sulattelulla. (Korvenpää 2009, 250 – 258.) Teknologian kehitys kiihdyttää myös alan henkilöstön vaihtuvuutta. Uutta teknologiaa hallitsevaa ja uusia työtapoja omaksuvaa henkilökuntaa tarvitaan koko ajan. (Muikku 2000, 311.)

Voisi kuvitella, että ilmaisun autenttisuutta ja robustia sointia painottava rock-musiikki antaisi vapauksia esityksen teknisen laadun suhteen. Tämä ei kuitenkaan yleensä pidä paikkaansa. Se, mikä on ideologisella tasolla hyväksyttävää, ei aina mene läpi estetiikan alueella. Estetiikkansa vakiinnuttaneiden tyyllilajien sisällä on tärkeää noudattaa genren sisäisiä rekistereitä. Genre asettaa myös odotuksia käytetyn teknologian suhteen. Rock-musiikin tuotannossa uutta teknologiaa saa toki käyttää, mutta sen jäljet pitää usein saada kuulumattomiin. Tämä teettää lisätyötä tuottajalle ja äänittäjälle. Rock-soundin ideaalit ovat syntyneet analogisten tallenteiden aikakaudella. Vaikka digitaalinen signaaliketju on monissa tilanteissa ylivoimainen signaalin laadun ja käyttöominaisuuksien suhteen, on sen käyttö kuitenkin rajoittunutta monissa pop-musiikin alalajeissa. Käytännössä äänitteen soinnin ulottuvuuksia, spektriä ja dynamiikka-aluetta, rajoitetaan mm. analogilaitteiden signaalitiemallinnuksilla.

Toisinaan taas teknologian jälki on itseisarvo, osa äänitteen tekstuuria. Tuottajan ja äänittäjän tehtäviin kuuluu tehdä valinnat, jotka määrittävät käytetyn tuotantomallin ja teknologian roolin äänitteen soinnissa. Valitun genren rekistereistä, sen vakiintuneista tuotannollisista ja teknologisista ratkaisuista, poikkeaminen aiheuttaa usein lisäkustannuksia. Joskus tyyllilajien rajoja koetellaan myös soitto- ja laulusuorituksiin vaadittavan teknisen osaamisen puuttuessa. Tiettyjen musiikkigenrejen estetiikka vaatii virtuositeettia, jota saattaa olla vaikea puristaa soittajista nauhalle äänitystilanteessa.

Tällöin teknologian merkitys tuotantoprosessissa kasvaa. Muikku esittää, että teknologian kehitys myös madaltaa kynnystä studioon tuloon. Tämä taas venyttää tuotantoaikatauluja. (Muikku 2001, 290 – 292.) Muutoksen saattaa huomata studiossa käytetyssä kielenkäytössäkin. Aikaisemmin kysyttiin oton jälkeen: ”Oliko se siinä?” Digitaalitekniikan aikakaudella tuo ilmaisu on muuttunut muotoon: ”Saako sen siitä?”

Mahdollisuuksien määrän kasvu asettaa äänittäjän ja tuottajan ammattitaidon koetukselle. Pitää tietää, mikä on mahdollista, mutta myös osata keskittyä siihen, mikä on tuotannon kannalta tarpeellista. Äänitetuottajan on oltava tietoinen musiikkigenren tuotannolle asettamista laitteistovaatimuksista. Hänen on myös kyettävä valitsemaan, äänittäjän avustuksella, kulloiseenkin tuotantometodiin parhaiten soveltuva laitteisto ja tuotantoympäristö. Hiilesmaa painottaa äänitetuotannossaan budjetin ja tarpeiden tasapainoa. Realistinen aikataulu on onnistuneen äänitetuotannon lähtökohta. Paras teknologia maksaa, mutta usein se helpottaa hyvään lopputulokseen pääsemistä. Toisinaan taiteen, talouden ja teknologian kytkennät saattavat taas johtaa poikkeuksellisiin ratkaisuihin. Jos rapaa halutaan, niin pitää myös osata roiskia. Hiilesmaa huomauttaa, että välillä parhaaseen lopputulokseen päästään myös pienellä kiireellä ja joiltain osin puutteellisissakin olosuhteissa. ”Halpa ja huonokin voi olla viehättävää, kuten vaikka lomamatka Ladalla Murmansiin” (Kilpeläinen 2004, 13.)

Vain paras on kyllin kallista, sanoo vanha hifi-viidakon sananlasku. Kun audiolaitteiden hintoja ja ominaisuuksia vertailee, niin voi tulla seuraavaan lopputulokseen: kelvollista saa kohtuuhinnalla, hyvä maksaa enemmän ja paras voi maksaa mitä vain. Vaatimustaso äänenlaadun suhteen nousee samassa suhteessa teknologian kehityksen kanssa. Toisaalta, hyvä äänittäjä saa puutteellisellakin laitteistolla aikaan kelvollista jälkeä. Pop- ja rock-äänitetuotannossa on muistettava myös se, että toisinaan täydellinen äänenlaatu ei ole edes tavoiteltava vaihtoehto, äänitteen esteettisenä valintana. Mikä sitten on paras signaaliketju äänitteen tuotantoprosessin kannalta? Yhtä oikeaa ratkaisua ei ole. Vaatimukset signaaliketjun laadun suhteen vaihtelevat tapauskohtaisesti. Teknologian kehittyessä ja hintojen laskiessa on kyettävä keskittymään olennaiseen. Laitteistojen hinnan laskiessa on myös se riski, että tulee ostettua kaikenlaista turhaa rojua nurkkiin. Laitteiston määrän kasvaessa saattaa työergonomiakin vaarantua. Yksi hyvä ja toimiva ratkaisu on yleensä parempi kuin tuhat melkein toimivaa. Viisainta onkin ottaa muutama perustyökalu haltuun ja

pysyttäytyä niissä mahdollisuuksien mukaan. Shure SM57 on kelvollinen mikrofoni, hyvin usein se on myös paras vaihtoehto.

Signaaliketjun digitaalisen osuuden kasvattaminen tuottaa usein säästöjä verrattuna kokonaan analogiseen tallennukseen. Audiokouluttaja Jukka Laaksonen havainnollistaa muutosta, siirryttäessä analogisesta digitaaliseen äänityslaitteistoon vertaamalla tilannetta siirtymisellä kirjoituskoneesta tekstinkäsittelyohjelmaan. Digitaalisen signaaliketjun parhaimpia ominaisuuksia on äänitteen helpompi ja luotettavampi kopioitavuus. Binäärikoodin etuna on myös signaalin korjattavuus. Laskentaan perustuvassa järjestelmässä on, tietyissä rajoissa, mahdollista korjata signaaliketjun tuottamia häiriöitä. Laaksonen tähdentää kuitenkin, että digitaalisessa ympäristössä äänen laatu voi olla enintään niin hyvä kuin ensimmäinen analogi-digitaali-muunnos ja siihen syötetty signaali. Tämän johdosta juuri signaalitien alkupäässä olisi syytä käyttää mahdollisimman korkealaatuisia analogisia laitteita. (Laaksonen 2006, 78 – 81.)

Juha Korvenpää esittää, että vaikka uusien teknologisten innovaatioiden omaksumisessa on usein ollut motivaationa kustannussäästö, ei laitteiston käyttöönotto ole aina suinkaan näkynyt äänitteiden tuotantokustannuksien pienenemisenä (Korvenpää 2001, 253). Laitteiston kehitys ei aina ole nopeuttanut äänitteiden valmistumista. Äänen- ja soittosuoritusten laatukriteerit ovat kehittyneet samassa suhteessa teknologian kehityksen kanssa. Studiotyöskentelyssä yleistyikin 1990-luvulla sanonta: ”Onko kiire vai tehdäänkö koneilla?” Studiolaitteiston nopea digitalisoituminen 2000-luvulla on mahdollistanut täysin uusia tuotantomuotoja. Kehitys on myös lisännyt äänen prosessoinnin määrää eksponentiaalisesti. Aika, mikä analogisen tallennuksen aikakaudella käytettiin sovitusten ja soittosuoritusten hiomiseen, käytetäänkin digitaalisessa ympäristössä usein editointiin ja prosessointiin.

Laitteiston kehityksen, halpenemisen ja musiikkituotannon digitalisoitumisen seurauksena pienten projektistudioiden ja työpajojen määrä on kasvanut räjähdysmäisesti 1990-luvun lopulta alkaen. On järkevää tehdä kalliissa studiossa vain välttämättömät työvaiheet. Tämän lisäksi äänittäjä/tuottaja voi parhaassa tapauksessa laskuttaa työn tilaajalta myös oman laitteiston käytöstä. Yksittäiset soitto- ja laulusuoritukset sekä editoinnin voi tehdä vaikkapa kotioiloissa, kannettavan työaseman avulla.

Laitteiston hankkimis- ja ylläpitokuluissa voi säästää suuriakin summia tekemällä mahdollisimman paljon itse. ”Huippuluokan mikrofonikaapeli voi maksaa jopa 5\$/jalka, mutta on melko helppoa tehdä laadukkaita mikrofonikaapeleita itse, hintaan 50 centtiä/jalka”, toteaa Brend Edstrom kirjassaan *Recording on a Budget* (Edstrom 2011, 8). Säästöihin pyrittäessä onkin tärkeää tietää, mitkä kriteerit laitteiston suhteen ovat oman työskentelyn kannalta olennaisia. Hyvän lauluraidan voi tallentaa mikrofonilla, joka maksaa 500€. Mikään ei takaa, että lopputulos olisi parempi, vaikka kyseinen otto olisi tallennettu 5000€:n mikrofonilla.

Digitaalisen laitteiston hankkimisessa ja ylläpidossa itse tekevä voi säästää jopa huomattavasti suurempiakin summia. Tietoa laitteistojen toiminnasta ja toimivista kokoonpanoista on helposti saatavilla tietoverkosta, laitevalmistajien sivuilta sekä keskustelufoorumeilta. Laitteiden hinta-/laatusuhteesta parhaan otannan saa usein käyttäjäfoorumeilta. Hankittaessa digitaalista tallennuslaitteistoa on myös huomioitava laitteiden nopea arvonaleneminen. Laitteiston hinta pitää pystyä kuolettamaan muutamassa vuodessa. Toteutin projektini äänitys- ja editointivaiheen laitteistolla, jonka hankintahinta uutena vuonna 2005 on ollut toistakymmentä tuhatta euroa. Macintosh G5 ja Pro Tools HD2 oli aikansa ammattikäyttäjille suunnattu premium-tasoinen työasema. Huomattavasti paremman prosessointitehon saavutin miksausvaiheessa vuoden 2010 kuluttajatasen Macbook Prolla ja Pro Tools LE9 ohjelmistolla. Prosessointiteholtaan vastaavan laitteiston hintalappu oli pudonnut viidessä vuodessa lähes kymmenesosaan. Vieläkin hämmästyttävämpiä tuloksia sain projektin jälkimainingissa rakentamallani hackintosh-työasemalla, josta enemmän jälkilöylyt-osiossa.

5 Projekti- *Icebreaker* (2012)

Jos tallennettava musiikki on luonteeltaan valmis musiikkiesitys, niin helpoin tapa tuottaa ja äänittää kyseinen esitys tapahtuu nojaamalla valitun musiikkigenren esitysestetiikkaan. Täytyy toki ensin tiedostaa se tosiseikka, että äänite ja esitys ovat kaksi eri asiaa. Äänitys- ja esityskäytännöt ovat rock-musiikissa kehittyneet vuorovaikutuksessa toisiinsa, mutta varsinkin merkittävien teknisten innovaatioiden aikaansaamat muutokset tuotantokulttuurissa, ovat ajoittain venyttäneet niiden välistä kuilua. 1960-1970-lukujen klassiset rock-äänitteet on tuotettu yleensä vertikaalisella tuotanto-otteella. Päällekkäisäänityksien määrä vaihtelee, mutta editoinnin määrä oli tuon aikakauden äänitteillä melko vähäistä. Pääosin tämä johtui teknologian asettamista rajoitteista. Toisaalta myös genren sisäinen autenttisuustavoite on vaikuttanut suoraviivaistamalla äänitysprosessia. Varsinkin punk-äänitteillä yleistyi suoraviivainen tuotantomalli, jossa teknologian rooli tuli saada tuotantotilanteessa mahdollisimman huomaamattomaksi.

Spiha-yhtye on kokoonpanoltaan melko tyypillinen rockbändi: rummut, basso, kaksi kitaraa, kosketinsoittimet ja laulu. Pääpaino soundissa on yleensä jyrkällä 4/4-rumpukompilla ja särökitarariffeilla. Basso toimii liimana rytmisten ja harmonisten kudosten välissä. Laulu ratsastaa pohjien päällä, koskettimien ja komppikitaroiden muodostaman kudoksen kannattelemana. Solistin tulkinta on vokaali-ilmaisun keskiössä. Lyriikka toimii lähinnä foneettisina vastineena instrumenttien ostinaatolle. Tekstien syvemmät merkitykset aukeavat todennäköisesti vain hallusinogeenien vaikutuksen alaisena. Bändin soinnilliset esikuvat löytyvät klassisista amerikkalaisista ja brittiläisistä rock-kokoonpanoista. The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin ja Black Sabbath mainittiin usein käymissämme keskusteluissa. Oman leimansa yhtyeen sointiin tuovat myös progressiivisesta rockista vaikutteensa ammentaneet, popista poikkeavat, usein rönsyilevät kappalerakenteet ja eteeriset synasoundit. Tämän lisäksi yhtyeen soinnista voi löytää vaikutteita myös punk-rockin ja 1980-1990-luvun ”vaihtoehtoisen” kitararockin edustajista.

Yhtyeen sävellyksiin ja sovituksiin tuo oman mausteensa myös soittajien heterogeeninen muusikkotausta. Suomessa Spihan tuotannon erityispiirteiksi on useissa arvioissa mainittu, perinteisen rokin lisäksi, stoner-rockin ja psykedeelisen

popin vaikutteet. (Jokirinne 2005,www; Dj Astro 2003,www.) Ulkomaisissa julkaisuissa yhtye on luokiteltu ennemminkin goottirockin, kuin perinteisen 1970-lukuisen rock-ilmaisun vaalijaksi. Tähän saattaa vaikuttaa yhtyeen solistin usein hyödyntämä baritonirekisteri. Osittain leimautuminen liittyy myös ulkomusiikillisiin seikkoihin. Orkesterin kotikaupungilla, Helsingillä, on ulkomailla vahva leima Suomalaisen love-metallin ja sleazeroockin kehtona. (Spirit Of Rock 2005, www.)

Icebreaker (2012) oli sekä tuotannollisesti, että teknologisesti haastava kappale. Sen työstäminen osoittautui ihanteelliseksi prosessiksi opinnäytetyötäni ajatellen. Tuotannossa riitti pohdiskeltavaa niin taiteellisen ja teknologisen toteutuksen kuin taloudellisenkin viitekehyksen puitteissa. Biisi poukkoilee vakiintuneiden tyyllilajien välissä leimautumatta kuitenkaan selkeästi mihinkään genreen. Rock-kappaleeksi se sisältää poikkeuksellisen paljon dynamiikkaa. Intro, a- ja b-osat mennään vielä pitkälle ilman perinteisiä särökitarariffejä. C-osan bluesrevittely hyppää vuorostaan selkeästi ulos pop-balladin kaavasta. Myös ABABC-rakenne poikkeaa perinteisestä pop/rock-hittiformaatista. Tämän tietoisesti eri tyylikeinojen sekoittamisen voi nähdä joko kappaleen vahvuutena tai heikkoutena. Itseäni kappaleessa viehätti juuri rakenteen tarjoama crossover-potentiaali. Kappale pursuaa ulos kaikista kategorisoinneista alkaen pienimuotoisena rakkausballadina ja päättyen rock-ilotulituksen kautta takaisin kynttilänvaloon. Yksikään elementti ei sinänsä ole erityismaininnan arvoinen, mutta kokonaisuus on jotain aivan muuta, kuin osiensa summa.

Pop-tuotantona olisi ollut ehkä viisasta pyrkiä rajoittamaan kappaleen tyyllillisten viitteiden runsautta ja keskittyä solistien ilmaisun esiintuomiseen. Koska äänitteiden ensisijainen tarkoitus ei kuitenkaan ollut olemassa olevan tuotteen promotointi tai myyntilukujen maksimointi, valitsin toisen tien. Toteutin itse äänitysvaiheen perinteisemmän rock-sapluunan mukaan, mutta lisäsin siihen varovasti modernin pop-tuotannon elementtejä tuotannon edetessä. Pyrin kuitenkin mahdollisimman läpinäkyvään tuotantojälkeen. Tavoitteenani oli säilyttää kokonaisuus selkeästi klassisen rock-ilmaisun piirissä. TT Oksalaa siteeraten: ”Levyn tulisi kuulostaa vähintään yhtä hyvältä, kuin bändi livenä” (Muikku 1988, 57).

Keskeistä rock-esityksessä eivät näkemykseni mukaan ole niinkään loistokkaat yksilösuoritukset tai täydellinen tekninen suoritus, vaan sävellyksen, tekstin sisällön,

yhtyesoitannan ja soundin muodostama jännite. Rock-estetiikassa osien pitää joko tukea toisiaan tai olla korostetun kaukana toisistaan. Biisi ja soundi ovat joko toistensa synonyymi tai vastakohta. Tämä kompromissien kaihtaminen muodostaa selkeän eron keskitien pop-tuotantoihin, joissa yksilöllisyyden ja autenttisuuden tavoitetta ilmennetään usein lähinnä lyriikan ja solistin tulkinnan kautta, geneerisen taustan velloessa taustalla.

Tuotantopuolella haastetta lisäsivät myös pieni budjetti, yhtyeen pitämä pitkähkö tauko ja vastikään koetut miehistönvaihdokset. Rumpalilla ja basistilla oli takanaan vasta muutama yhteinen keikka. Toinen kitaristi oli myös ensimmäistä kertaa isossa studiossa orkesterin kanssa. Koska komppiryhmän yhteen hitsaaminen oli valitussa tyylilajissa elintärkeää, kasvoi soittopohjien työstövaiheen suhteellinen osuus käytetystä studioajasta melko suureksi, jopa rock-mittapuun mukaan. Myös sosiaalista pelisilmää tarvittiin. Piti huomioida yksilöiden vahvuudet ja heikkoudet. Lisäksi yritin ottaa huomioon sen, mitkä prosessit hyötyisivät sosiaalisesta työstöstä, ja taas, mitkä tarvitsisivat yksilöllisempää ohjausta.

Projektista teki mielenkiintoisen myös poikkeava julkaisukanava. 1960-luvun puolivälistä lähtien rock-äänitteet on perinteisesti julkaistu albumimuodossa. Yksittäisten raitojen singlejulkaisujen pääasiallinen funktio on ollut tukea albumin myyntiä. Icebreaker 2012 suunniteltiin julkaistavaksi poikkeuksellisesti videon kanssa, vain verkossa. Pääasiallinen tavoite oli tukea bändin keikkamyyntiä ja promotoida tulevaa, mahdollisesti keväällä tallennettavaa lisämateriaalia.

6 Prosessi – kolmas kerta toden sanoo

Loppukesästä 2011 Spiha-yhtyeen kitaristi/primus motor Timo Paavola, eli Daemon PA Volume, otti yhteyttä ja kyseli kiinnostustani lähteä äänittämään ja tuottamaan Spiha-yhtyeen äänitettä. Hämmennys oli suuri. Olin tuottanut, äänittänyt ja miksannut yhtyeen *Spiritual Hallucination* -albumin vuonna 2005, joten edellisestä yhteistyöprojektista oli vierähtänyt jo tovi. Tarkoituksena oli äänittää yksi kappale, joka julkaistaisiin aluksi videon kera yhtyeen verkkosivuilla. Kappale, *Icebreaker*, on

tallennettu ja julkaistu jo kaksi kertaa aikaisemminkin. Ensimmäinen versio ilmestyi singlenä vuonna 2004, jonka tekemisessä en ollut mukana. Toisen kerran kappale tallennettiin 2005 ja julkaistiin osana tuottamaani albumikokonaisuutta. Kolmannen version tavoitteena oli antaa hieman helpommin lähestyttävää kulmaa yhtyeen varsin rosoiseen ilmaisuun. Samalla piti kuitenkin huolehtia siitä, etteivät sovitukselliset ratkaisut ja äänitteen soundi karkaisi liian kauas yhtyeen totutusta linjasta.

Ajatus siitä, että vanha bändi tekee saman biisin kolmatta kertaa studiossa, ei tuntunut aluksi kovin mielenkiintoiselta. Toisaalta, olen vuosien varrella oppinut katsomaan kortit läpi kahteen kertaan, jottei ässiä tai jokereita vain livahtaisi vaihdossa. Vaikutti siltä, että bändin energiataso oli hyvä ja biisin sovitukseen oli löydetty uutta kulmaa. Biisi oli tarkoitus toteuttaa uudella rakenteella ja duettomuotoisena, vierailevan solistin, Anna Paateron avustuksella. Anna on taustaltaan enemmänkin pop/r&b- kuin rocklaulaja. Yhdistelmä tuntui mielenkiintoiselta. Saisiko rock-formaattia venytettyä niin pitkälle, että kahden hyvin erityyppisen solistin romanttiselle duetolle olisi tilaa? Tärkeää kannaltani oli myös se, että äänitteellä oli kustantaja, jolla oli luottotiedot kunnossa. Olin mukana kuviossa.

Pidemmän linjan artistin tuotantotilanteessa pitää ottaa huomioon myös urakehitys ja sen asettamat odotukset. Rock-bändeillä on usein tavoitteena säilyttää linjansa, jottei kontakti kohdeyleisöön (ts. faneihin) katkeaisi. Toisaalta haetaan myös uusia vaikutteita. Samaa biisiä ei kukaan tervejärkinen jaksa soittaa kymmentä vuotta, kuuntelemisesta puhumattakaan. Uutta näkökulmaa kappaleeseen voidaan hakea aikaisemmista versioista poikkeavalla sovitusratkaisulla, instrumentaatiolla tai tuotantomallilla. *Icebreaker* (2012) poikkesi perinteisestä rock-tuotantokaavasta siten, että kappaletta ei tehty albumikokonaisuuden osaksi. Poikkeuksellista oli myös se, että videon käsikirjoitus otettiin huomioon biisin miksausvaiheessa. Edellisessä versiossa käytetty varsin vertikaalinen tuotantotapa sai myös vaihtua horisontaalisempaan, osin olosuhteiden pakosta. Myös analoginen moniraitatallennus sai uuden tuotantomallin takia jäädä. Tällä kertaa mentäisiin suoraan kovalevylle.

6.1 Esituotanto

Tuotantos suunnitelmassa piti ottaa huomioon seuraavia seikkoja: genre, teknologia, budjetti ja sosiaaliset tekijät. En tehnyt mitään erillisiä muistiinpanoja aiheesta, mutta pohdin etukäteen vaihtoehtoisia tuotantomalleja. Bändin suunnalta tuli aluksi selkeää viestiä, että äänite kannattaisi toteuttaa genren rekistereiden ja esitysmoodin ehdoilla. Toisaalta nähtiin myös tarvetta uudistua ja etsiä laajempaa kuulijakuntaa. Suunnitelma tuotantoprosessista valmistui bändin kanssa käytyjen keskusteluiden pohjalta. Muutostilanteessa ei kannata jäädä yhden tuotantomethodin vangiksi. Tavoitteenani oli yhdistää vertikaalisen ja horisontaalisen tuotantomallin parhaat puolet. Joustavalla tuotantomallilla tehdyissä äänitteissä on toki se riski, että prosessin edetessä ajaututaan liian pitkälle lähtökohdista. Ajattelin kuitenkin, että bändin oma tavaramerkiksi muodostunut soundi olisi riittävän vahva viitekehys pitämään konsepti kasassa.

Aloitin projektin työstämisen kerroksittaisella ”makeuttamis”⁴-tekniikalla. Toivo Kärjen terminologiaa lainaten tekeillä oli ”harkittu rikos”. Ajatuksena oli lähteä liikkeelle mahdollisimman paljon esitystapahtumaa vastaavilla olosuhteilla. Lopputulos voi sitten korreloida, tai olla korreloimatta, esityksen kanssa. Tärkeintä olisi se, että äijillä on hyvä fiilis soittaa, ja että lopputulos rokkaa. Tavoitteenani oli erotella soittimet omiin akustisiin tiloihinsa materiaalin jatkokäsittelyn helpottamiseksi. Alkuperäinen aikatauluni oli optimistinen, mutta mahdollinen: perjantai-ilta 30.9. -rumpujen mikitys, signaalireititys ja kuunteluiden rakentaminen, lauantaina 1.10. -komppiraitojen (rummut, basso & komppikitara) tallentaminen, sunnuntai 2.10. -solisteille ja muut päällekkäisäänitykset. Miksausken olin ajatellut tekeväni lokakuun ensimmäisen viikon aikana, kunhan editoinnit olisivat valmiina. Varsinaista deadlineä äänitteellä ei ollut. Julkaisuhan tapahtuisi verkossa, joten ajoitusta voitiin säätää. Ainoa aikatauluun liittyvä tavoite oli saada materiaalia videokuvauksiin, jotka olivat lokakuun loppupuolella.

Tuotantos suunnitelmiin on aina hyvä jättää hieman liikkumavaraa. Sosiaalisessa työskentelyssä täytyy olla aikaa myös kommunikaatiolle ja mielipiteiden vaihdolle.

⁴ Makeuttamis (sweetning) –äänitystekniikka on moniraitaäänitystekniikka, jossa instrumentit tallennetaan vaiheittain, yleensä rytmisektiosta lähtien, päätyen solistisiin instrumentteihin (Gronow & Saunio 1990, 380).

Bändien kanssa työskennellessäni olen kokenut tärkeänä käydä ennen sessioita keskustelua musiikkigenreen liittyvistä rekisterivaihtoehdoista. Myös käytetyn terminologian täsmentämiseen kannattaa varata tovi. Samoja ilmaisuja voidaan käyttää äänitystilanteessa täysin vastakkaisissa merkityksissä, yhteydestä riippuen. On tärkeää tietää, mitä käytetty ilmaisu oikeasti tarkoittaa. Sosiaalista aspektia ei kannata väheksyä bändityöskentelyssä. Ryhmän sisällä saattaa olla ristikkäisiä käsityksiä tavoitteista. Niiden purkamiseen ei usein ole äänitystilanteessa aikaa, joten kompromissitilanteessa on hyvä osata perustella näkemyksensä politiikan jouhevuudella. Ristiriitatilanteessa tuottaja joutuu usein erotuomarin rooliin. Bändi voi jättää asian muhimaan, mutta tuottajalla on usein vain tämä yksi mahdollisuus.

6.2 Pohja- ja päällekkäisäänitykset

Päätin toteuttaa äänitysvaiheen Mankku-studiolla Porvoossa. Studio soveltuu tiloiltaan ja laitteistoltaan hyvin vaativien rock-äänitysten tuotantoympäristöksi. Studiolla on monipuolinen mikrofonisetti, paljon erilaisia akustisia tiloja ja runsaasti laadukkaita etuvahvistimia, suurenkin kokoonpanon tallentamiseen. Lisäksi minulla on siellä studion käyttömestarina kotikenttäetu. Oma instrumentti sopii aina paremmin käteen, kuin lainavehje. Olennainen studiovalintaan vaikuttava seikka on myös kohtuullinen hintataso. Sosiaalinen prosessi helpottuu, kun ei koko ajan tarvitse olla kello kädessä hoputtamassa ihmisiä luovuuteen. Olen myös huomannut, että tietyissä tilanteissa on hyvä saada vähän etäisyyttä normaaleihin arkipäivän rutiineihin. Porvoo on juuri sopivan etäisyyden päässä Helsingistä. Se on riittävän lähellä, että sinne pääsee nopeasti. Toisaalta sinne ei jaksakaan lähteä, ellei ole asiaa. Lisäksi kostea meri-ilma sopii täydellisesti raspikurkkuisille rock-laulajille.

Perjantai-iltana istuimme bändin kanssa tarkkaamossa ja kuuntelimme musiikkia. Kyselin bändin jäseniltä, mihin suuntaan he näkisivät musiikkinsa olevan menossa. Keskustelussa mainittiin perinteisten *rock* - ja *energisyys* - käsitteiden lisäksi myös hieman yllättäen ilmaisut *luomu* ja *akustisuus*. Lähdin kartoittamaan näiden termien sisältöä ja merkitystä referenssiäänitteiden kautta. Soivan esimerkin kautta on usein helpompi lähestyä abstrakteja käsitteitä. Tässä tilanteessa tuottaja siirtyy DJ:n rooliin, joka soittaa valikoituja kappaleita levyhyllystään. Kun päät alkavat heilua ja rytmijalka jyskyttää, niin konsensus syntyy. Tällä kertaa totuus löytyi amerikkalaisen alternative-

rockin suunnalta. Viimeisenä soittimeen taisi jäädä Queens Of The Stoneage: *I Wanna Make It With You*.

Bändin kanssa käydyn keskustelun pohjalta, pyrin äänitysvaiheessa noudattamaan mahdollisimman paljon valitun genren esitysestetiikkaa. Vertikaalinen tuotantomalli sopii mielestäni rock-tuotantoon kuin nenä päähän. Ainakin se tarjoaa lähtökohdat, jotka mahdollistavat vuorovaikutteisuuden soittotilanteessa. Ajattelin kuitenkin käyttää tallennukseen Pro Tools -ohjelmistoa analogisen 24-raiturin sijasta. Tämä ei ollut esteettinen valinta, vaan pohjautui lähinnä tuotantotekniseen ergonomiaan. Esituotantokeskustelun jälkeen en ollut selvillä lopullisesta raitamäärästä. Tämä olisi saattanut muodostua ongelmaksi viimeistään päällekkäisäänityksiin tultaessa. Oli myös pieni kutina, että uusintaottojen määrä saattaisi kasvaa melkoiseksi. Toolsilla ”tikkaaminen” on helpompaa. Viimeinen naula magneettinauhan arkkuun oli se, että lopullinen miksaus tultaisiin joka tapauksessa suorittamaan digitaalisessa ympäristössä.

Huomattuani biisin odotettua hitaamman tempon aiheuttaman radikaalin muutoksen biisin intensiteetissä, päätin siirtää rummut pienestä soittotilasta (n. 30m²) suureen saliin (234 m²) isomman tilavaikutelman aikaansaamiseksi. Mikrofonikalusto oli tuttua ja turvallista: Shure (SM57, SM58), Sennheiser (e602, MD421), Neumann (U47, U67, KM184), Audio Technica (AT4047, AT4050)... Jälkikäsitteilyn helpottamiseksi, käytin äänityksiin pääasiassa dynaamisia mikrofoneja ja lähimikrofonitekniikoita. Bassorummussa oli e602 n. 15 cm iskukalvon lyöntikohdasta ja sointikalvon edessä AKG:n laajakalvoinen kondensaattorimikrofoni (Solid Tube). Virvelin yläpuolella oli SM57 ja alapuolella beta58. Tomit tallensin MD421:lla. Overheadina toimi Neumann U67-pari a/b-asetelmassa. Salissa oli lisäksi kaksi ambienssiparia: toinen (blumlein) n. 2 metriä setistä ja toinen (leveä a/b, pallokuviolla) n. 6 metriä setistä. Lähemmän ambienssin yliohtasin jo äänitysvaiheessa äänipöydän etuasteessa särölle. Liiskasin loput transientit vielä sileäksi Urei 1178 -stereolimiterilla, nopeilla attack- ja release-arvoilla, korostaakseni signaalin tila-informaatiota suhteessa suoraan ääneen. Kitaroihin laitoin 57:n kaveriksi T-bone RB500 halpisribbonit. Bassosta otin talteen 421:n lisäksi myös linjasignaalin. Akustinen kitara äänitettiin pohjien kanssa, eristetyssä kopissa, pienikalvoisella Neumann KM54 konkalla.

Bändin puolelta tuli kalkkiviivoilla hieman yllättäen ehdotuksia, että äänitteen voisi toteuttaa horisontaalisemmalla otteella. En lämmennyt idealle. Mielestäni se olisi muuttanut koko paradigman ja palauttanut keskustelun taas lähtöruutuun. Laitoin äijät soittamaan samaan aikaan, samassa tilassa. Eristin vahvistimet omiin koppeihinsa, välttääkseni turhat vuodot. Henri ”Nenne” Lönnrot (eli Henry Lee Roth) lauloi pienemmässä soittotilassa demolaulut samanaikaisesti pohjien kanssa. Lisäjännitettä tuoreen komppiryhmän työskentelyyn tuli myös siitä, että kappaleen sovitusta oli lyöty lukkoon vasta äänitystä edeltävissä treeneissä. Kappaleen tempoa oli viimeisissä treeneissä päätetty pudottaa noin 10 %. Luvassa ei siis ollut ainakaan mitään keskiverto-rutiiniottoja.

Sami Ojala (eli Sam Sinster) on puhdasverinen rock-rumpali. Tavoitteenani oli saada ainakin rumpuraidat tallennettuna kokonaisina ottoina. Ajattelin, että pääsemme parempaan lopputulokseen hakemalla ensin onnistuneen kokonaisuuden ja paikkaamalla editoimalla tai päällekkäisäänityksillä mahdolliset ongelmapaikat. Yritimme bändin toivomuksesta soittaa biisiä aluksi läpi klikin kanssa, mutta tuntui siltä, että Samin groove⁵ heikkeni dramaattisesti heti, kun metronomin kilkatus alkoi. Kokeilimme lopulta soittaa biisin pari kertaa läpi ilman klikkiä ja johan rupesi homma rullaamaan. Ero oli selkeä. Kappale kiihtyy kertosäkeissä ja varsinkin c-osan breikeissä. Tämä ei kuitenkaan ole ongelma rock-yhteydessä, päinvastoin. Suurimmaksi rytmiseksi ongelmaksi jäivät a-osien sisäiset temponvaihtelut. Tempo niiasi a-osien lopussa, juuri ennen fillejä, mikä hieman latisti tunnelmaa. Käyttämällä Pro Toolsin *tab to transient* ja *identify beat*-toimintoja tein kappaleeseen tempokartan oton jälkeen. Asettamieni kvantisointipisteiden⁶ avulla pystyin tasoittamaan a-osien lopussa sijainneita temponvaihteluita Beat Detective -lisä-ohjelmalla melko huomaamattomasti. Voimakkaimmin siirretyjen iskuäänien soinnin lopukkeissa ilmeni jonkin verran harha-alukkeiden aiheuttamaa säröä, jonka kykenin maskeeraamaan melko huomaamattomiin viimeistelemällä saumat käsin. Lopputulos kuulosti paremmalta kuin lähtökohta, joka helpotti prosessin seuraavia vaiheita.

Ottojen jälkeen istuimme tarkkaamossa kuuntelemassa ja kaikki tuntuivat pitävän meiningistä. Muusikot pitivät yhdessä soittamisen fiiliksestä: ”Täähän on kuin keikalla

⁵ Groove tarkoittaa musiikin rytmistä etenemisen tunnetta, rullaavuutta.

⁶ Kvantisointipiste on rytminen kohdennusmerkki.

vetäis!” Soittotilanteen hyvä tunnelma välittyi selkeästi nauhalle asti. Oikea tuotantometodi oli löytynyt.

Sunnuntaiaamu alkoi matalilla taajuuksilla. Ensimmäisenä tehtävänä oli bassoraitojen tallennus. Siirsimme Jaakko Ruusulammen (eli JJ Vicious) työmaan salista tarkkaamoon kommunikoinnin helpottamiseksi. Aluksi tuntui siltä, että kone ei oikein lähde käyntiin. Aamu on aina rock´n´rollin kannalta haastavaa aikaa. Muutaman nuhaisen oton jälkeen aloimme analysoida tilannetta. Ensimmäinen huomioni kiinnittyi soittimeen, joka ei ollut huoltoa nähnyt. Kaulan intonaatio⁷ oli aivan hukassa. Vire heitti seitsemännessä nauhavälissä jo useita senttejä⁸. Koska tyyllilajina ei ollut garagerock tai reggae, soittimella oli mahdotonta saada aikaiseksi onnistunutta bassoraitaa ainakaan, jos piti soittaa muitakin kuin vapaita kieliä. Pahaksi onneksi kappaleen bassolinja oli melko liikkuva. Se kulki usean asemanvaihdon ja kaikkien kielten kautta läpi koko rock-basson sointialueen. Olisin voinut viheltää pelin poikki ja siirtää bassoäänitykset myöhemmäksi, mutta siitä olisi tullut lisäkustannuksia. Sen sijaan tein kikkakolmosen: pikainen kielienvaihto, oktaavivälien säätö, viritys ja hmm... Edi T. Fingers hoitaa loput, ajattelin.

Äänityssessioiden onnistuminen on joskus kiinni myös tuurista. Parhainkaan esivalmistelu ei voi ottaa huomioon kaikkea. Force majeure⁹-pykäliin lasketaan äänitetuotannossa kuuluvaksi myös sairastapaukset. Pahaksi onneksi toinen solisti sairastui influenssaan juuri äänityspäivänä. Hyvä puoli Annan sairastumisessa oli se, että sain lisää aikaa editoida rumpuja, bassolinjoja ja soitattaa kitaroita rauhassa. Se aika oli tuli todella tarpeeseen. En murehtinut budjetista, vaan tein sen, mitä oli tehtävissä. Siirsin lauluäänitykset mielessäni hamaan tulevaisuuteen. Keskityin hitsaamaan läjään yhteensoittoa pohjien osalta ja viilaamaan soinnillisia yksityiskohtia. Kitaroiden jälkeen teimme vielä muutamia akustisia kokeiluja pianoäänityksen suhteen. Siirtelimme mikkejä salissa eri etäisyyksille ja äänitimme kertosaäkeen pianolinjat ”erilaisella” soundilla. Tätä ”erilaisuutta” on jäljellä lopullisessa miksauksessa noin 0,0001dB, mutta kyllä kannatti. Sunnuntain lopuksi meillä oli kosketinsoittimia lukuun ottamatta kaikki instrumenttiosuudet tallennettuna.

⁷ Intonaatio merkitsee tässä yhteydessä hienovirettä.

⁸ Sentti on puolisävelaskeleen sadasosa.

⁹ Force majeure- ylivoimainen este (Nurmi, Rekiaro & Rekiaro 2005, 128).

Kitaroissa keskityimme aluksi a-osan akustisiin ja puhtaisiin sähkökitaroihin. Päästyämme sooloon ja loppuosan lead-vingutuksiin oli Heikki Puska (eli Hector Weed) jo liekeissä. Ideoita ja soundeja pulppusi kuin runsaudensarvesta. Iltapäivästä piti jo hieman ruveta toppuuttelemaan. Kertosäkeiden särökitarat ja loppuosan fuzz-riffi olivat jäädä soittamatta, kun kitaristit kokivat ne ilmeisesti, genreen nähden, liian itsestään selvinä tyylikeinoina. Jouduin lähes anelemaan sitä paksumpaa surinakitarasoundia, joka yhtyeen tavaramerkiksi oli edellisillä äänitteillä muodostunut. Lopulta Timo suostui hoitamaan homman. Gibson vain kiinni vanhaan venäläiseen pyllynpäristimeen (Sovtek Big Muff2) ja menoksi. Kaikki rullasi kuin rasvattu, kunnes Toveri Stalinin haamu puuttui kapitalistien hapatukseen. Ensimmäisen kertosäkeen puolivälissä pärinä alkoi kuulostaa enemmänkin ritinältä. Lopulta signaali katosi kokonaan. Menin kitarakoppiin tarkastamaan tilannetta. Kitaravahvistin oli muuttunut savukoneeksi. Hajusta päätellen 1970-luvulla valmistetun putkivahvistimen päätemuuntaja oli ylikuumentunut ja käämi palanut poikki. Vanha laite ei todennäköisesti vain enää kestänyt Neuvosto-teknologian tuottamia taajuuksia. Onneksi länsimaisella materialismilla on aina vastaus kaikkeen: uusi nuppi tulille, ja meno jatkui entistä hurjempana.

6.3 Editointi, laulatus ja muu säätö

Varsinaisen editointivaiheen aloitin maanantaina 3.10. Olin toki siivonnut raidat jo äänitysvaiheessa ja valinnut parhaat otot päälimmäisiksi. Tein vielä jonkin verran hienosäätöä komppiraitojen rytmiiikkaan. Yleensä en murehdi etiikkaa editointivaiheessa. Se tehdään, mikä on tehtävä. Lopputulos ratkaisee. Toisaalta, rock-viitekehyksessä, pitää äänitteen teossa ottaa huomioon myös genren sisältämä autenttisuusvaatimus ja esitysmoodi. Pyrin jättämään rosoa sinne, missä sitä tarvitaan. En korjannut hysteerisesti kaikkia havaitsemiani virheitä. Keskityin lähinnä svengiin ja rokkaavaan yleissoundiin.

6.10. avasin sessiot kannettavalla MacBook Pro:lla Pro Tools 9:ssä ja iltapäivän vietimme äänittämällä biisin lauluosuudet Metropolian Pop/jazz- studion pienessä laulukopissa. Jännitin hiukan mikrofonikaluston vaihtoa. Porvoossa Nenne veti demolaulut Neumann U47:ään, mutta mobiilisetissäni ei sellaisia ollut. Tyydyimme Audio Technica AT4047:ään, jonka koin karaktääriltään samantyyppiseksi mikrofoniksi.

Annalle valitsin saman valmistajan taajuusvasteeltaan hieman kirkkaamman AT4040:n. Signaalit vedettiin Aphex 207D etuvahvistimien ja ART Pro VLA -kompressorien (n.30 ms attackilla, 3/1 ratiolla max-5db) läpi Pro Toolsiin. Signaaliketju ei ollut hinnalla pilattu, mutta soundi oli kelpo.

Nenne oli printannut minulle biisin tekstin etukäteen paperille. Tästä oli hyötyä laulatustilanteessa. Aluksi tunnelma oli hiukan jännittynyt, mutta kun kuuntelut oli saatu kuntoon ja pari lämmittelyottoa alle, niin homma alkoi rullata. Olin tyytyväinen päätökseeni laulattaa molemmat laulajat samassa sessiossa. Pysin tietoisesti välttämään pop-äänitteitä usein vaivaavaa liiallisen hinkkaamisen ja prosessoinnin aiheuttamaa laulusoundin persoonattomuutta. Laulajien laulaessa samanaikaisesti huomio keskittyy luontevasti kokonaisuuteen. Riski epäolennaisuuksien turhaan hieromiseen vähenee. Tein muutaman tekstin ymmärrettävyyteen liittyvän parannusehdotuksen. Muuten tulkinta sai olla "au naturel". Lopulliset lauluraidat on kasattu kahdesta varsinaisesta otosta ja muutamasta paikasta. Kertosäkeisiin ja loppuosaan pyysin vielä molemmilta solisteilta tuplaukset. Vajaa neljä tuntia, ja koko biisi hallussa.

7.10. sain kosketinsoittaja Ilkka Pajuselta (aka Mr Ilectric) kappaleen kosketinosuudet, jotka hän oli äänittänyt omassa kotistudiossaan. Raidat siirtyivät kätevästi verkon välityksellä, tarkoitusta varten avaamamme Dropbox-kansion kautta. Pyysin vielä seuraavalla viikolla Ilkalta vielä yhden monolead-tyyppisen syntetisaattoriraidan kappaleen ensimmäisen kertosäkeen jälkeiseen välisoittoon. Raita tuli päivässä, juuri sellaisena kuin olin sen päässäni kuullut. Ah, ihana muusikkous. Ah, toimiva teknologia!

24.10 teimme vielä Timon kanssa yhden reissun Porvooseen. Kävimme läpi kaikki raidat ja teimme miksausvalmisteluita.

6.4 Miksaus & masterointi

Ensimmäisen miksaus-session päiväys on kirjattu 21.10. Pikainen katsaus savottaan paljasti, että summattavaa riitti. Monoraitoja oli 47 (rummut 15, basso 2, kitarat 24, perkussiot 2, laulu 4). Tämän lisäksi tuli summaan lopulta vielä viisi stereoraitaa koskettimia, 8 stereoefektipaluuta ja kaksi rinnakkaiskompressointiryhmää. Aloitin materiaalin työstämisen rumpuraitojen perkaamisella. Poistin raidoilta turhia vuotoja ja tasoittelin hieman dynamiikkaa rinnakkaisella ryhmäkompressiolla. Rinnakkaisen ryhmän kompressioon lisäsin myös hieman esoteeristä sävyä Wavesin H-compin analog-asetuksella. Lisäsin myös bassorumpuun ja virveliin hieman potkua dynamiikkaprosessoinnilla ja sampleilla. Masteriin laitoin hitaan optisen leveller-tyyppisen kompressorin (Waves Renaissance) ja Massey L2001 limiterin, melko lievällä (-2db) jarrulla. Saatuani kompoin läjään, alkoivat ongelmat MacPron kanssa. Raitoja ja plugareita alkoi olla liikaa vanhalle koneelle. Kun lisäsin lauluihin vielä pari erityyppistä kompressoria, niin Pro Tools HD2:n kapasiteetti loppui kesken. 28.10. tein biisistä esimiksauksen, jossa pyrin lähinnä saamaan soitin- ja laulubalanssit kuntoon. Muistaakseni vasta kolmannella yrityksellä sain biisin pyörimään alusta loppuun. Päätin, että uskollinen työjuhtani saa siirtyä eläkkeelle. Lopuksi lähetin summauksen mp3 pakattuna arvointikierrokselle.

30.10. palasin rikospaikalle, uutta intoa täynnä. Palautetta tuli lähinnä yksittäisten soitin- ja lauluraitojen sointiin liittyvistä yksityiskohdista. Balanssiin oltiin voittopuolisesti tyytyväisiä. Päätin jatkaa miksausta kannettavalla tietokoneellani, joka näytti pyörittävän vaivatta sessiota. Korjasin muutaman balanssimokan ja pehmensin laulusoundia. Mielenkiintoista! Läppäri kulkee kainalossa mihin vain. En enää ollut sidottu vain yhteen kuuntelutilaan tai tarkkaamoon. Toinen mielenkiintoinen seikka oli se, että 5 vuotta vanhempi pro-käyttöön suunniteltu laitteisto ei pärjännyt lähimainkaan yhtä hyvin kuin tuoreempi semi-pro versio aiheesta. Taas tuli Mooren laki todistetuksi. Saatuani lisää tehoa prosessointiin, otin käyttöön pykälää raskaampia audioprosessoreita sekä tila-algoritmeja. Olin kuin lapsi karkkikaupassa. Vaihdoin vähemmän prosessoria rasittavia dynamiikkaprosessoreita (Digirack & Bomb Factory) raskaampiin Waves CLA mallinnuksiin. Tilaprosessoinnissa siirryin konvoluutiokaikuihin (Waves IRL). Osan viiveistä toteutin Wavesin H-delaylla. Nauhakaikumainen ”lämmin” klangi toimi tämän musagenren estetiikkaan paremmin kuin ”kylmä” digitaalidelay.

Miksauksen kannalta haasteellisimmaksi nousi äänitetyn materiaalin määrä. Varsinkin kappaleen loppupuolella kitaroita oli melko runsaasti. Tuottaja oli vissin ollut äänityspäivänä vähän hövelillä tuulella. Jouduinkin tekemään ns. harvennusleikkuun. Karsin raidoilta sovituksen kannalta turhat tilutukset ja poistin tarpeettomat häiriöt. Jätin kitararaidoille tarkoituksella hieman brummi¹⁰ ja feedbackia¹¹ sellaisiin paikkoihin jossa se mielestäni kuului asiaan. Kertosäkeen tuplatuille särökitaroille tein perinteisen ylileveän stereolevityksen. Mono on köyhiä varten. Sain näin tilaa äänikuvassa keskelle sijoitetuille lauluille. Haasteellista rock-miksauksissa on myös sopivan tasapainon löytäminen laulun ja kitaran välille. Kummallakin on merkittävä rooli rock-soundissa. Äänilähteinä molemmat sisältävät paljon samoja taajuuskomponentteja, joten varsinkin keskialueella tulee helposti ruuhkaa. Kun samoille taajuuksille usein pyrkii vielä rumpujen iskuääniä, basson soinnin alukkeita ja yleistä tila-informaatiota, on yksittäisten instrumenttien taajuuskaistoihin usein tehtävä leikkauksia. Lopuksi hienosääsin taajuusbalansseja. Etsin oikeaa basson kokonaistasoa kuuntelemalla materiaalia useassa eri kuuntelussa. Mobiilimiksauksen paras piirre!

1. -4.11. tein vielä korjauksia balansseihin ja lisäsin muutamia soinnillisia yksityiskohtia: mm. viiveitä lauluun ja kaivoin lauluista muutaman lauseen volume-automaatiolla. Lisäsin lauluraitoihin Massey'n Tape Head -nauhasaturaation. Se tuntui pehmentävän hieman konsonanttien terävyyttä. Seuraavaksi tein vielä viimeisen silauksen vireeseen, Waves Tune -ohjelmistolla. Olin jo äänitysvaiheen jälkeen korjannut käsipelillä muutaman pienen heiton laulujen vireessä. Tein varsinaisen "tunetuksen"¹² vasta viimeiseksi, koska olen huomannut, että jos laulujen vireeseen koskee liian varhaisessa vaiheessa, tulee helposti tuhonneeksi fraseerauksen ja tulkinnan kannalta olennaisia elementtejä. Parin viikon kuuntelun jälkeen voi jo sanoa, mikä on fraseerauksen ja falskin laulun ero. Tämän projektin tiimoilta virityksen tarve oli kuitenkin minimaalista. Yllättävän hyvin solistit selvisivät vaikeasta tehtävästään. Kummallakin on kuitenkin aivan omalaatuisensa soundi. Yleensä suurin ongelma kahden erilaisen lauluäänen

¹⁰ Brummi tarkoittaa 50hz verkkohurinaa, jota indusoituu signaalitiehen usein balansoimattomissa kytkennöissä.

¹¹ Feedback, eli ns. kiertoilmiö, tarkoittaa kitarasignaalin positiivista takaisinkytkentää, jossa kitaran mikrofoni vastaanottaa vahvistimesta tulevan signaalin, synnyttäen silmukan.

¹² Tunetus tarkoittaa äänimateriaalin vireen automaattista manipulointia

yhteensovittamisessa onkin sointi ja fraseeraus, ei vire. Nyt tuntui siltä kuin nämä kaksi olisivat laulaneet yhdessä jo vuosia.

Lopuksi pohdin vielä erilaisia vaihtoehtoja biisin loppuun. Minulta oli pyydetty siihen jonkinlaista "putkiradioefektiä". Edellisessä versiossa (v. 2005) ajoin outron laulut kitarvahvistimen läpi. Nyt en enää jotenkin saanut ajatuksesta kiinni. Kokeilin jotain efektikikkaa, mutta se tuntui päälleliimatulta. Taidan olla tulossa vanhaksi, tai jotain. Olin myös kuullut videokäsikirjoituksen loppukohtauksen idean, missä kaksi rakastavaista makaa kuolleena lattialla. Jotenkin tuli sellainen fiilis, että siinä oli jo ihan tarpeeksi efektiä ihmiselle. Lopulta tein vain nätit feidit raidoille, ja se oli siinä.

9.11. toimitin materiaalin Finnvoxin upload-boxiin Mika Jussilalle masteroitavaksi. Mika kommentoi miksausta mainioksi, joten syytä itseruoskintaan ei ollut. Masterin sain arvioitavaksi jo samana iltana. Ihanaa tämä nykyteknologia. Verratessani masteroitua versiota alkuperäiseen miksauskeeni, kiinnitin kuulokekuuntelussa aluksi huomiota voimakkuustason reiluun kasvuun. Soinnin spektri tuntui myös levinneen molemmista päistä: alinta botnea ja yläpäättä oli tullut lisää soivan keskialueen kustannuksella. Huomiota herätti myös ylä-keskialueen kompression aiheuttama akustisen kitaran klangin kiristyminen ja laulusoundin särökomponenttien lievä korostuminen, varsinkin a-osissa. Toisaalta, kertosaäkeistössä ja viimeistään kappaleen lopussa, tehdyt muutokset lunastivat oikeutuksensa. Ei ihme, että Jussila nauttii mainetta osaavana rock-masteroijana myös maamme rajojen ulkopuolella.

11.2. sain vihdoinkin videon esikatseltavaksi. Oli todella hyvä, että tuli tarkastettua tämäkin vaihe. Olivat jostain syystä jättäneet demomiksaukseni kuvan yhteyteen, kaiken lisäksi monona sekä kauhean vaihevirheen aiheuttaman kampasuodatuksen kera. Lähetin asiasta huomautuksen sähköpostitse.

7 Koekuuntelu

Sessioiden jälkeen kuuntelutin kappaleen koeyleisölle. Kuuntelu tapahtui Metropolian Pop/jazz-studion tarkkaamossa 19.4.2012 tuottaja- ja teknologiopiskelijoiden projektiseminaarissa. Koeyleisöni koostui alan opiskelijoista, ja oli näin ollen melko hyvin perehtynyt äänitetuotannon teknologisiin ja tuotannollisiin käytäntöihin. Kuuntelun jälkeen tein kyselyn, jossa tiedustelin kuuntelukokemuksen aikana tehtyjä huomioita äänitteen genrestä ja soundista. Tiedustelin myös kuullun näytteen perusteella tehdyistä olettamuksista, liittyen tuotantoon käytetyn laitteiston ja tuotantotavan vaikutuksesta äänitteen sointiin. Olennaista oli se, että kuuntelijoilla ei ollut ennakolta käsitystä äänitteen tuotantotavasta, tai sen toteuttamiseen käytetystä laitteistosta. Kyselyyn vastasi yhdeksän henkilöä ja kysymyksiä oli kuusi.

Seitsemän koekuuntelijaa liitti äänitteen enemmän rock- kuin pop-genreen. Kolme uskoi äänitteen signaaliketjun olleen pääasiassa analoginen, neljä ehdotti digitaalista ja kaksi uskoi näiden yhdistelmään. Peräti kuuden vastanneen mielestä käytetyllä tuotantomenetelmällä on merkitystä äänitteen edustamassa musiikkigenressä. Sillä, oliko vastaaja kokenut musiikin pop- vai rock-genreen kuuluvaksi, ei ollut vaikutusta kysyttäessä äänitteen tuotantomenetelmän merkityksestä.

Pitäydyttäessä pelkästään kuuntelukokemukseen liittyvissä kysymyksissä voitaisiin päätyä siihen olettamukseen, että vain lopputulos ratkaisee. Se, kuinka tulokseen on päästy, merkitsee lähinnä ideologisella tasolla. Vain kolme yhdeksästä ilmoitti kuulleensa äänitteellä prosessoinnin, editoinnin tai audion digitaalisen jälkikäsittelyn aiheuttamia artefakteja¹³. Tämä siitakin huolimatta, että kuuntelijaryhmä oli erittäin valveutunutta musiikkituotannon ja -teknologian alalla. Huomioita tuli naislaulun vireen manipulaatiosta ja c-osan editointien töksähtelystä. Painokkain kommentti liittyi mieslauraidan kollaasimaisuuteen: "Does not sound like a consistent performance- It sounds like 4-5 different performances". Lisäksi noottia tuli rumpujen genreen soveltumattomasta ("turhan hifi") soinnista, sekä kitarasoundin kireydestä. Toisaalta myös soolokitaran soinnin "suttuisuus" aiheutti reaktion eräässä kuuntelijassa.

¹³ Artefakti tarkoittaa tässä yhteydessä signaalissa esiintyvää ulkoista häiriötekijää.

Lopuksi kysyin vielä, mitä musiikillista elementtiä kuulijat pitivät olennaisimpana, kyseisessä musiikkigenressä. Tärkeysjärjestys oli seuraava: sävellys, esitys, tuotanto, soundi, sovitus ja sanoitus. Sanoitus koettiin painoarvoltaan selkeästi muita muuttujia vähäisemmäksi asiaksi kyseisessä musiikkiesityksessä. Sävellys taas koettiin ylivoimaisesti tärkeimmäksi tekijäksi. Tähän tulokseen saattaa vaikuttaa myös kysymyksiin vastanneiden musiikillinen koulutustausta. Eniten hajontaa syntyi kysyttäessä soundin merkityksestä äänitteessä. Puolet vastanneista arvioi soundin vähiten merkitykselliseksi muuttujaksi kokonaisuudessa. Se, koettiinko äänite rockiksi vai popiksi ei vaikuttanut tässä kysymyksessä.

Mielenkiintoista oli se, että soundin suhteen kriittisempiä tuntuivat olevan ne vastaajat, jotka olivat maininneet kappaleen tyyliä pop-musiikin. Yllättävintä oli mielestäni se, että ne asiat joita käsittelin vähiten kappaleen editoinnin ja prosessoinnin yhteydessä, aiheuttivat eniten huomioita kysyessäni äänitteellä mahdollisesti esiintyvistä editoinnin ja prosessoinnin aiheuttamista artefakteista. Rumpujen c-osa, jossa eräs kuulija oli kuulevinaan editointeja, oli ainoa osa koko kappaleesta, jossa en kajonnut rumpujen rytmikkaan. Vaikuttaa siltä, että jo tietoisuus äänen mahdollisesta digitaalisesta manipulaatiosta herkistää tietyt kuulijat kuulemaan poikkeuksia äänenlaadussa. Asiat, joita ennen pidettiin huonona intonaationa tai soittomokina tulkitaan nykyään helposti teknologian tuottamiksi häiriöiksi ja tuotannollisiksi virheiksi. Toinen mahdollinen selitysmalli on se, että ne vastaajat, jotka olivat asennoituneet kappaleeseen pop-kappaleena, kokivat c-osan vapaamman rytmikan tuotannollisena virheenä. Mahdollisesti he selittivät tämän ”tuotannollisen virheen” editoinnin aiheuttamana artefaktina. Validien johtopäätösten tekeminen tässä asiassa edellyttäisi lisätutkimusta.

Kuunnellun ääninäytteen lauluraidat koostuivat vain muutamasta otosta ja niiden paikkauksesta. Keskimääräinen pop-lauluraita saattaa koostua nykyään useista kymmenistä erillisistä ostoista. Joskus raitoja kasataan tavu kerrallaan. Myös naislaulun vireen manipulointi jäi soitetussa ääninäytteessä todellisuudessa melko vähäiseksi, jopa rock-genren mitta-asteikossa.

Koekuuntelun ja sitä seuranneen kyselyn tulos vahvisti olettamustani siitä, että käytetyillä teknologisilla ja tuotannollisilla ratkaisuilla on yhteys äänitteeseen liittyviin merkityksiin. Se, liittyykö tämä yhteys pelkästään kuuntelukokemukseen vai äänitteen

oletettuun tuotantoprosessiin jäi tosin epäselväksi. Kuuntelun olisi voinut toteuttaa myös satunnaisotannalla, mutta uskoin saavani tarkempaa informaatiota äänitteen teknisistä ja tuotannollisista yksityiskohdista alaan ammatillisesti sitoutuneilta henkilöiltä. Kuuntelijoiden ennako-odotuksilla näyttäisi olevan merkittävä rooli siinä, mikä koetaan luonnolliseksi ja mikä käsitellyksi ääneksi. Näin suppeasta otannasta on tosin mahdotonta tehdä mitään yleispäteviä johtopäätöksiä. Jälkikäteen tuli mieleeni, että olisi myös ollut hyvä kartoittaa kuuntelijoiden tuotantobudjettiin liittyviä oletuksia. Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista soittaa koekuuntelutilanteessa täysin käsittelemätöntä ja selkeästi manipuloitua materiaalia peräkkäin ja tiedustella sitten kuulijoiden reaktioita kuulemaansa. Satunnaisotannalla saattaisi saada myös mielenkiintoisia tuloksia aikaan.

8 Jälkilöylyt - Mopolla tähtiin

Riippumatta siitä onko työstettävä materiaali rockia tai poppia, niin tuotantoon käytettävän laitteiston merkitys kasvaa teknologian kehittyessä ja yleisön vaatimustason noustessa. *Icebreaker 2012*- sessioissa ilmaantuneista tietoteknisistä ongelmista viisastuneena, aloin joulun alla pohtia uudelleen digitaalisen tuotantolaitteiston merkitystä muuttuvassa työnkuvassani. Ihmistyötä vaativia mekaanisia prosesseja automatisoidaan pikavauhdilla. Digitaalisten äänitysympäristöjen yleistyessä myös prosessien mallinnusteknologia vähentää fyysisten työvaiheiden määrää. Toisaalta, editoinnin ja jälkikäsitteilyn määrä kasvaa koko ajan tuotantoaikataulujen nopeutuessa ja budjettien pienentyessä. Analoginen vai digitaalinen? Vertikaalinen vai horisontaalinen? Kyse ei ole enää esteettisistä valinnoista. Samaan, tai ainakin kuuntelijan kannalta vastaavaan, lopputulokseen voidaan näköjään päästä useallakin metodilla. Pitää vain olla perillä genren rekistereistä. Tärkein muuttuja äänitetuotannossa on tällä hetkellä kuitenkin alan synkistyvä talous. Budjetit eivät tule vähään aikaan äänitetuotannoissa nousemaan, joten lähdin tarkastelemaan omia työtapojani ekonomisesta näkökulmasta.

Teknologian nopea kehitys helpottaa ja nopeuttaa studiotyöskentelyä. Varsinkin signaaliketjun loppupäässä muutokset ovat huomattavia. Osaavissa käsissä digitaalisen työaseman edut voivat tuoda merkittäviä kustannussäästöjä. Nopeiden ja

kohtuuhintaisten digitaalisten työasemien vallankumous tekee studiotyön aikaisemmin raskaita investointeja edellyttäneistä prosesseista mahdollisia myös kuluttajahintaisilla laitteilla. Modernin digitaalitekniikan hyödyntäminen nousi tämänkin projektin kohdalla merkittäväksi prosessia helpottavaksi tekijäksi. Tein miksauksen Pro Tools LE:n vakioasetuksilla. Miksauksen loppuvaiheessa läppärini prosessoritehosta oli käytössä noin 45%. Tarvetta välimuistien kasvattamiseen ei ollut. Miksattuani biisin kokeilin avata sessiota vielä vanhalla laitteistollani. Ei pyörinyt. Jouduin pudottamaan suuren osan plugareista pois, jotta sain session edes aukeamaan.

Horisontaalinen työskentelytapa aiheuttaa omat haasteensa käytettävälle tuotantolaitteistolle. Pro Tools LE:n signaaliprosessointi tapahtuu, toisin kuin HD-ympäristössä, tietokoneen omissa prosessoreissa. Projektissa, jossa työvaiheet sulautuvat toisiinsa, tuntui hankalalta vaihdella plugariformaatista¹⁴ toiseen. Päänvaivaa tuli siitä, että siirryttäessä HD-järjestelmän ulkoisessa pci-kortissa prosessoiduista TDM-plugareista koneen sisäisiin RTAS-plugeihin muuttui myös prosessoinnin aiheuttama latenssi. Toinen ongelma oli se, että RTAS-plugareiden käyttö ei ollut LE-ympäristössä mahdollista äänitettävissä kanavissa. Vaikka prosessointitehoa olikin läppärissäni riittävästi, ilmeni myös Pro Tools LE:n ja kannettavan tietokoneen käytössä muutamia ongelmia. Editointi tuntui tuskaiselta läppärin pienessä 15" näytössä. 22" lisänäytöstä oli hyötyä, mutta kun on tottunut kahteen isoon näyttöön, niin kaikki tuntuu sen jälkeen tihrustamiselta.

Ruokahalu kasvaa syödessä. Aloin tarkastella mahdollisuuksiani päivittää Pro Tools HD-laitteistoni uudempaan versioon. Järjestelmäni suurin pullonkaula oli aikansa elänyt Macintosh G5 dual 2ghz. Aikansa voimapesä ei enää kyennyt suoriutumaan modernin musiikkituotannon haasteista. Haasteena päivittämisessä oli se, että Applen uusia MacPro -malleja ei ole varusteltu pci-korttipaikoilla. Tämä olisi tarkoittanut myös Pro Toolsin pci-korttien vaihtoa. Kaiken lisäksi, Avid ilmoitti joulun alla luopuvansa tuesta kaikille vanhoille HD-laitteille vuoden 2012 loppuun mennessä. Tämä olisi tarkoittanut päivitysprojektilleni viisinumeroista hintalappua. Laitteisto, joka oli viisi vuotta sitten ollut hankintahinnaltaan henkilöauton luokkaa, olikin nyt hädin tuskin mopedin arvoinen.

¹⁴ Plugari (plugin) on tietokoneohjelman ominaisuuksia laajentava liitännäisohjelmisto.

Netissä hetken surffailtuani löysin käyttäjä sivustoilta kirjoituksia, joissa propellihatut olivat rakentaneet toimivia Pro Tools HD työasemia kuluttajaluokan PC-komponenteista. Itse kasaamalla laitteiston kustannukset jäisivät murto-osaan valmispakettien hinnasta. Laskin, että kierrättämällä jo omistamiani osia (Pro Tools HD pci-kortit, 96 I/O, tietokoneen kotelo...) tulisi uuden päivitetyn Pro Tools -työasemani kokonaiskustannukseksi noin 1000€. Tuumasta toimeen...

Joululoma menikin näperrellessä. Pari päivää meni yhteensopivuustaulukoita laatiessa. Viikon sisällä tupsahtelivat verkosta tilatut postipaketit kotiovelle. Sopivaa näytönohjainta ja firewire-ohjainkorttia jouduin odottelemaan hiukan pidempään. Vuodenvaihteessa minulla oli työhuoneessani toimiva Pro Tools HD10 -järjestelmä, alle tuhannen euron hintalapulla. Kokeilin huvikseni avata viimeisintä Icebreaker-miksaussessiota uudella laitteistollani. Intelin i7 2600k (sandybridge)-prosessorin kapasiteetista kului session pyörittämiseen vajaat 15%. Melko hyvä vaihtoehto, sanoisin!

9 Pohdintaa

Alussa oli ääni, muusikko ja kuulija. Oli ihminen, jolla oli tarve tehdä ääntä ja toinen jolla oli tarve kuunnella sitä. Sitten tuli teknologia, jolla ääntä voitiin tehdä ja siirtää helpommin tekijältä kuulijalle. Kuulijoita tuli lisää, joten tarvittiin lisää ääntä ja tekijöitä, ja rahaa. Tarpeista tehtiin teollisuutta. Tässä teollistuneessa teknologian ja talouden huumassa helposti unohtuu, että musiikin ja äänitteen tekemisessä on pohjimmiltaan kyse sisällöstä; viestien välittämisestä. Viestintä ei rajoitu vain äänitteeseen. Visuaalisen viestinnän merkitys kasvaa verkottuvassa mediaympäristössämme, varsinkin pop-musiikissa. Sitä on koodattu kuvina levyjen kansiin ja lehtien sivuille, sekä videoina verkkoon. Tuottajalta edellytetään kykyä ymmärtää monissa eri muodoissa olevaa tekstiä: sävellys, lyriikka, tulkinta, sovitus, soundit ja artistin persoonallisuus. Jopa esiintyjän pukeutumisella saattaa olla tärkeä rooli viestinnässä. Toimivassa tuotteessa jokainen osa-alue on otettu huomioon.

Kaupallisen äänitetuotannon kolme teesiä ovat hinta, laatu ja aikataulu. Tuottajan kannalta hyvän äänitteen tekemistä helpottaa hyvä biisi, osaava artisti ja riittävä

budjetti. Onnistumista tukevat myös tallenteeseen soveltuva tallennusympäristö ja laadukas signaaliketju. Rahalla saa usein helpotusta työskentelyolosuhteisiin: riittävästi aikaa, osaavaa henkilöstöä ja mukavat puitteet tuotantoon. Suuri budjetti toisaalta asettaa paineita tuotteen kaupallisen potentiaalin suhteen. Tämä saattaa haastaa luomisprosessin vapauden. Ison organisaation pyöryksessä luovan ilmapiirin vaaliminen voi olla vaikeata. Marginaalisempien musiikinlajien tuotannossa on usein enemmän vapauksia ulkokuoren suhteen. Pieni budjetti ei ole este, se on vain hidaste.

On omituista ajatella pop-tuotantoja ja kustannussäästöjä samaan aikaan. Koko genrehän perustuu kohtuuttomuuden filosofialle. Huonoimmillaan tuottajalle jääkin äänitysprosessissa vain kaksi vaihtoehtoa: kohtuuttomat kustannukset tai kohtuuton määrä jälkityötä. Hyvällä suunnittelulla on kuitenkin mahdollista pienentää muuttujien määrää ja aikaansaada merkittäviäkin kustannussäästöjä. On myös tärkeää, että tuotannon taiteelliset, taloudelliset ja teknologiset tavoitteet ovat sopusoinnussa keskenään. Onnistunut kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa. Rock-äänityksen työstössä on tärkeää ottaa huomioon musiikillisten ja tuotannollisten muuttujien lisäksi myös sosiaaliset tekijät. Laskin, että sessioiden yhteydessä tuli vaihdettua nelisenkymmentä sähköpostia, kymmeniä tekstiviestejä ja vietettyä tuntikaupalla aikaa puhelimesta.

Minkä taakseen jättää, sen edestään löytää. Kerroksittaisessa moniraitatyöskentelyssä kaikkien elementtien tulee tukea toistaan. Nyrkkisääntönä voisi pitää sitä, että jos on alkuvaiheessa lepsu taimin tai vireen suhteen, ei auta jatkossakaan käydä rypistelemään. Kaikkien raitojen ei tarvitse olla täydellisiä, mutta niiden täytyy olla sopusoinnussa keskenään. Bändityöskentelyssä täytyy pitää mielessä, että ylimääräinen hinkkaaminen äänitystilanteessa tappaa helposti soiton tai laulusuorituksen elävyyden. Kaikkein tärkeintä on se, että valittu tarkkuus on perusteltua ja sopusoinnussa valitun tyylilajin kanssa. Rock-musiikki saattaa antaa anteeksi jonkin verran yksittäisten soinnillisten elementtien tarkkuuden suhteen, mutta kokonaisuuden pitää kuitenkin olla yhtenäinen.

Alalla toimivalle on tärkeää hahmottaa oma toimenkuva vaihtoehtojen viidakosta. Varsinkin tuottajan tehtävät saattavat sisältää projektista riippuen monenlaista rivimuusikosta rahamieheksi tai päällepäsmäristä psykologiksi asti. Prosessin

etenemisen kannalta kahvin keittäminen, tai studion keittiön siivoaminen, saattaa tietyssä tilanteessa olla tärkeämpää kuin tuhannen euron mikrofoni. Toisaalta, jos solistin edessä on h-hetkellä vääränlainen mikrofoni, voi virhe olla korvaamaton. Laaja-alaisuudesta on hyötyä, mutta itsetarkoituksena siitä voi muodostua ansa. Osaamistaan on hyvä kehittää omat lähtökohdat huomioon ottaen. Toisille sopii free-lance toiminta, toisille yrittäjäys on paras vaihtoehto. Mikään ei toisaalta estä olemasta dynaaminen ja luova 9-17 työsuhteessa. Oman työkuvarini kannalta on monimuotoisuus kuitenkin elinehto. Viihdyn tilanteessa, jossa voin vaikuttaa omien työprojektieni laatuun ja määrään, voimavarojeni puitteissa. Perheellisenä osaan myös arvostaa säännöllistä tilipussia. Oman elämänhallinnan tuottama voimauttava energia on tärkeä osa luovaa prosessia. Jos sen menettää, voi työnteosta tulla kellokortin leimaamista. Tämä riski on olemassa tasaveroisesti niin duunarin, yrittäjän kuin taiteilijan roolissa työskenneltäessä.

Icebreaker (2012) äänitteen valmistuminen oli pitkälti kiinni tekijöiden välisestä luottamuksesta toistensa tekemisiin. Budjetti tuli saada mahtumaan tiukkaa kehykseen. Käytännössä rahaa oli kolmeen täyteen studiopäivään. Lisäksi varauduin tekemään editointia ja miksauksen esivalmisteluita kotioiloissa. Kun ongelmia tuli, jouduin repimään ajan omasta almanakastani. Esituotantoon en varannut aikaa, koska kappale ja bändi olivat minulle jo ennalta tuttuja. Tätä ratkaisua kaduin myöhemmin. Luulo ei ole tiedon väärä. Äänitysvaiheessa kävi ilmi, että bändin kemia oli muuttunut edellisistä tekemistäni sessioista melkoisesti. Uutta rytmiryhmää ei ollut vielä ajettu sisään. Eniten haasteita tuotti biisin uusi sovitus ja tempo. Bändi oli päättänyt pudottaa kappaleen tempoa yli kymmenen bpm edellisestä taltioinnista. Oikean grooven löytäminen ei ollut ihan helppo juttu.

Yhteiset pelisäännöt helpottavat sosiaalista työskentelyä. Liikenteessä risteykseen vasemmalta tuleva väistää, mutta studiossa tuottajalla on aina etuajo-oikeus. Sitä pitää vain osata käyttää arvokkaasti. Muusikko ei saisi ikinä joutua tuotantotilanteessa vastuuseen projektin etenemisestä. Tavoitteet laaditaan yhdessä, mutta niiden kiinni pitämisestä vastaa tuottaja. Käytännössä yritin rakentaa bändille mahdollisimman hyvät olosuhteet toimia luovasti musiikkinsa kanssa. Bändi teki parhaansa studiossa ja antoi hyväksyntänsä tekemilleni tuotannollisille ratkaisuille. Kannaltani helpottava tekijä oli

myös se, että kustantajan asemassa toiminut Kisko-productions antoi minulle vapaat kädet musiikin tuotantoon.

Musiikin digitalisoituminen on suurin mullistus alalla sitten äänilevyn. Sen vaikutukset ovat moninaiset ja kauaskantoiset. Monet perinteiset työnkuvat ja toimintatavat joutuvat uudelleentarkastelun kohteeksi. Jos muutoksia tarkastelee pop-musiikin kehityksen kannalta, niin tilannetta voi hyvin kutsua erään aikakauden lopuksi ja uuden aluksi. Musiikin jakelu verkossa on muuttanut alan ansaintalogiikkaa pysyvästi. Tulonlähteet on vastaisuudessa hankittava useammista lähteistä. Perinteinen äänitemyynti tulee pysymään osana tulonmuodostusta, mutta nopein kasvu saavutetaan muilla sektoreilla. 360 astetta tarkoittaa äänitetuottajan kannalta sitä, että rahoitus äänitteen tuotantoon on saatava muualtakin kuin fyysisten äänitteiden myynnistä.

Meneillään oleva musiikkibisneksen rakennemuutos tuntuu äänitetuotannossa kiristyneiden budjettien ja tiivistyneiden aikataulujen kautta. Myös sessioiden liikuteltavuus on noussut jälleen arvoon. Digitalisoituminen on mahdollistanut äänitteen työstämisen useissa paikoissa, jopa samanaikaisesti. Tuottajan rooliin tämä on tuonut lisähaasteita. Pitää pystyä koordinoimaan horisontaalisen tuotantoprosessin vaiheet. Myös digitaalisten materiaalien tiedostohallintaan on panostettava. Toisaalta alalla näkyy myös pyrkimystä saavuttaa valmista jälkeä mahdollisimman nopeasti, tiiviissä sessiossa. Äänittäjän ja tuottajan kannalta olennaista on tiedostaa muuttuvien toimenkuvien mahdollisuudet ja rajat. Kehittyvä laitteisto antaa pelivaraa moneen suuntaan: esityksen rytminen ja harmoninen manipulaatio, äänilähteiden korjaaminen tai korvaaminen, soitto- ja laulusuoritusten parantelu... Teknologia avaa mahdollisuuksia, kenties jopa nopeammin kuin yleinen estetiikan taju kehittyy niitä käsittelemään.

Tulevaisuusvisioiden esittäminen on hankalaa. Tarvitaanko tulevaisuudessa vielä levy-yhtiöitä tai musiikkistudioita? Alan liikevaihdon ja toimijoiden tulotason muutoksista voisi jopa vetää johtopäätöksen, että äänitteet alkavat äänittää ja tuottaa itsensä muutaman vuoden sisällä. Moni ennustus alan tulevaisuudesta on kuitenkin alkanut vaikuttaa humoristiselta jo parin vuoden kuluttua. Ainoa tulevaisuudenvisio, minkä tässä yhteydessä uskallan lausua on se, että musiikkia tullaan tekemään ja äänitteitä

kuuntelemaan tulevaisuudessakin. Kuluttajat tarvitsevat uusia elämyksiä, niin visuaalisessa kuin auditiivisessa muodossa. Niin kauan kuin laadukkaille äänitteille riittää kysyntää, tarvitaan myös ammattilaisia niitä tuottamaan. Omien työtapojeni muokkautuessa kulloisenkin tarpeen mukaiseksi, uskon työtä riittävän tekeväälle vielä jatkossakin. *Icebreaker (2012)* -projektin suurin opetus minulle oli kunnollisen pohjatyön merkitys ja periksiantamattomuus.

Hyvin suunniteltu on puoliksi tehty. *Icebreaker (2012)* yhteydessä täytyy toisaalta sanoa myös, että väljä aikataulu oli projektin pelastus. Jälkikäteen voi sanoa, että olin liian optimistinen tavoitteiden ja aikataulun suhteen. Esituotantoon olisi pitänyt olla enemmän aikaa. Nyt materiaalin määrä ja hajanaisuus pääsivät yllättämään. Seuraavalla kerralla menen treenikämpälle, käyn keikoilla ja vaadin esituotantodemot kuunteluun ennen kuin lähdän produktioon mukaan. Tekniikkaongelmat eivät ainakaan nopeuttaneet projektin etenemistä. Suurin syy aikataulun venymiselle oli kuitenkin inhimillinen tekijä. Sairastapauksessa on koko tuotantosuunnitelma arvioitava uudelleen. Kysymys siitä, joutaako budjetti, aikataulu vai tavoitteet, on tuottajan vastuulla. Tällä kerralla aikataulun kireys ei onneksi muodostanut lisäongelmia.

Tuottajuuden sisältö määrittyy tuotannon mukaan. Usein työ on lähtökohtien ja tavoitteiden välistä tasapainoilua. Pyrittäessä pop-menestykseen, on olennaista valita sellainen tuote, joka on potentiaalinen listaykkönen. Entinen musiikkituottaja/äänittäjä ja nykyinen teatteriohjaaja Kalle Chydenius totesi v. 1998 saadessaan vuoden tuottaja Emma-patsasta, että tuottaja on juuri niin hyvä, kuin hänen viimeisin tuotoksensa. Pitää tosin muistaa, että oman uran hallinta muuttuu melko raskaaksi jos jokaisen työn tekee kuin viimeisensä. Mielestäni jokaiseen työhön on suhtauduttava sen arvoisella vakavuudella. Työ on otettava vastaan ennakkoluulottomasti ja se on toteutettava kaikkia niitä resursseja hyväksikäyttäen, mitä kulloinkin saatavilla on. Äänitetuotannon lopputulos on vain osa suurempaa prosessia, joka tuottajalla jatkuu läpi koko elämän. Virheistä pitää oppia, seuraavalla kerralla parempi mäihä, uutta matoa koukkuun...

Lähtökohtaisesti tuntuu tietenkin omituiselta, kun tukevalla stoner-jyystöllä ja psykedeelisellä surinalla itsensä tunnetuksi tehnyt bändi alkaa puhumaan "romanttisesta duetosta", "akustisuudesta" ja "luomu-meinigistä". Kun budjetti on tiukka ja jäljen pitäisi olla kansainvälistä, on onnistuminen, ainakaan kaupallisesti,

epätodennäköistä. Tässä projektissa olivat läsnä kaikki ne riskitekijät, mistä tuotantoyhtiön maanantaipalaverissa varoitetaan. Silti pop-musiikissa, ja varsinkin rock'n'rollissa, on aina olemassa ns. yllätyssektori. Jos kemia toimii ja tähdet ovat kohdallaan saattaa yllättävistäkin raaka-aineista kehkeytyä kelpo keitos. Rokkikokin tärkeimmät resurssit ovat kauha, kattila ja rutosti asennetta. Se, miten tämä soppa maistuu kuluttajille, faneille, uusille kuuntelijoille, kriitikoista puhumattakaan, ei ole minun murheeni. Tein oman osuuteni kauden kääntäjänä ja mausteiden miksaajana. Aatsipoppaa... jos kuulostaa p_skalta, ni käännä lisää volaa!!!

Kakasta ei saa konvehtia, on vanha letkaus, joka pätee myös äänitetuotannossa. Lannoite pitää laittaa maahan mullan sekaan ja kylvää siihen siemen. Puutarhanhoito ja rock-tuotanto on kieltämättä hieman ontuva analogia, mutta samojen luonnonvoimien armoilla ollaan usein kumpaisessakin. Soundi on siemen. Hyvä puutarhuri löytää kullekin siemenelle suotuisan kasvupaikan. Katovuosiltakaan ei voida välttyä. On osattava myöntää, että joskus "good enough for rock'n'roll" on riittävä taso suoritukselle. Niitäkin hetkiä tulee, jolloin voi vain todeta, että "learn to love it." Näinä teknologisen kilpavarustelun ja inhimillisen suorituskyvyn venyttämisen aikoina on kuitenkin hyvä pitää mielessä, että kaikki ei ole mitattavissa. Geenimanipuloidun kasvukannan riskit eivät ole vielä tiedossamme. On syytä palata perusasioiden pariin. Olennaiseen keskittymisen taito on nyt tärkeämpää kuin koskaan. Puutarhan hoito on hyvä aloittaa rikkaruohojen kitkemisellä. Kun juurilla on tilaa kasvaa, alkavat hedelmätkin kypsyä.

Asetin opinnäytetyöni sisäiseksi tavoitteeksi selvittää itselleni onko *Icebreaker* (2012) rock- vai pop-äänite. Voin myöntää epäonnistuneeni tässä tavoitteessa. Opinnäytetyöprosessin jälkeen en ole enää edes varma siitä, onko kysymyksellä ratkaisevaa merkitystä äänitteen tavoitteiden kannalta. Ehkä parhaiten repivän tunteeni voi kiteyttää siteeraamalla *Spinal Tap*- elokuvan alkujuontoa: "I wanted to capture the... the sights, the sounds... the smells of a hard-working rock band, on the road. And I got that; I got more... a lot more. But hey, enough of my yakkin'; whaddaya say? Let's boogie!"

10 Epilogi

25.2. 2012 Helsinki/Valhalla/Alania

Spiha katkaisee pitkän hiljaisuuden julkaisurintamalla. *Icebreaker 2012* -single ja -video saa julkisen ensiesityksensä Bar Bäkkärissä, Helsingissä. TT Oksala ja Topi Kärki istuvat yläkerran baarin nurkkapöydässä siemailemassa simaa, hymyssä suin.

Bändi soundaa levyllä vähintään yhtä hyvältä kuin livenä (TT).
Tekivät täydellisen rikoksen ;) (Kärki).

Itse olen poistunut perheeni kera Välimeren leudommalle ilmastovyöhykkeelle lataamaan akkuja seuraavia koitoksia varten. Seuraan tilanteen kehitystä verkosta käsin. Vastaanotto on positiivinen. Arvioissa painotetaan bändin paluuta soinnillisille juurilleen:

...you can only congratulate Henry and Anna on "Icebreaker", a very felicitous semi-ballad which has nothing to do with sob stuff and thus represents a SPIHA release that should finally kickstart the comeback after all these years. (Stalker/Stefanie Singh, [www](#)).

Finally something good from HEL after all these years! (Jyrkie69, [www](#)).

"Icebreaker" on rokkaavan rapea vaihtoehto tämän päivän muoviselle popille. Biisi kehittyy omalla painollaan, kaikkea ei lyödä vasten kasvoja kuten niin usein nykyään tapana on. Rock elää ja voi hyvin Suomessa vuonna 2012! (Suosikki/Chaostube, [www](#).)

Lähteet

Aikio, Annukka 1981. Uusi sivistyssanakirja. Helsinki: Otava.

Brodin, Gereon 1975. Musiikkisanakirja. Tukholma: Bokförlaget Forum AB.

Edstrom, Brent 2011. Recording on a Budget. New York: Oxford.

Deruty, Emmanuel 2011. "Dynamic range" & The Loudness War. [Verkkodokumentti.] Sound On Sound 2011 (9). Cambridge, UK: SOS Publications Group.
Saataavuus<<http://www.soundonsound.com/sos/sep11/articles/loudness.htm>>(luettu 17.4.2012)

di Perna, Alan, 1995. The Making Of Nevermind. [Verkkodokumentti.] New York: Harris Publications.
Saataavuus<<http://www.burntout.com/nirvana/articles/article5.html>>(luettu 17.4.2012)

Dj Astro 2005. Levyarvio. Psychotropic Zone. Helsinki: Unimeri.
Saataavuus<http://www.unimeri.com/PsychotropicZone/reviews.en.php?subaction=showfull&id=1117706889&archive=1139763886&start_from=&ucat=3>(luettu 17.4.2012)

Frith, Simon 1988. Rockin potku. Helsinki: Gummerus.

Frith, Simon & Goodwin, Andrew 1990. On Record. Lontoo: Routledge.

Forsström, Tommi 2011. Musiikkiteollisuus 2011. Rumba 2011 (13), 34-51.

Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. Äänilevyn historia. Helsinki: WSOY.

Haarala, Risto 1994. Suomen kielen perussanakirja. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.

Halme, Anna 1997. Musiikki ideologiana - Adornon musiikkisosiologian esittelyä. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.

Heikkinen, Olli 2010. Äänitemoodi- Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hill, Dave 2012. NME Online Magazine. [Verkkodokumentti.] United Kingdom: IPC Media. Saataavuus <<http://www.nme.com/nme-video/youtube/id/SyqPZcFRkRY>> (luettu 28.3.2012)

Jokirinne Jari 2005. Levyarvio. Desibeli.net. [Verkkodokumentti.]
Saataavuus <<http://desibeli.net/arvostelu/1687>> (luettu 17.4.2012)

Jyrkie 69. The 69 Eyes Official 2012. [Verkkodokumentti.]
Saataavuus<<https://twitter.com/#!/69eyesofficial/status/182337740183056384>> (luettu 17.4.2012)

Kilpeläinen, Jaakko 2004. Yhteen Hiileen. Riffi, 2004 (1), 12-15.

Korvenpää, Juha 2005. Paavot kehiin - Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960-80-luvuilla. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.

Laaksonen, Jukka 2006. Audiotyön kivijalka. Helsinki: Idemco Oy.

McKagan, Duff 2008. Alternative To What? Seattle Weekly Blogs. [Verkkodokumentti.]
Seattle: Ken Stocker.
Saatavuus<http://blogs.seattleweekly.com/reverb/2008/12/alternative_to_what.php>
(luettu 14.2.2012)

Muikku, Jari 1988. Vinyylin viemää. Pro gradu-tutkielma. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.

Muikku, Jari 2001. Musiikkia kaikkiruokaisille - Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990. Väitöskirja. Helsinki: Gaudeamus.

Nurmi, Timo & Rekiaro, Ilkka & Rekiaro, Päivi. Kultainen sivistyssanakirja. Helsinki: Gummerus.

Pönni, Veijo & Tuomola, Arto 2003. Anna mulle tähtitaivas - Selvitys suomalaisen musiikkitoimialan taloudesta ja tulevaisuudesta. Turku: Turun kauppakorkeakoulu.

Saarela, Tommi 2011. Levybisnes koulun penkillä. Riffi 2011 (7), 23-25.

Sigh, Stefanie 2012. Online Stalker. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<http://www.stalker.cd/index.php?lang=2&content=62&kat=live_concert&id=412> (luettu 17.4.2012)

Spirit Of Rock Webzine 2005. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<<http://www.spirit-of-rock.com/groupe-groupe-Spiha-l-en.html>>
(luettu 17.4.2012)

Suosikki/Chaostube 2012. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<<http://suosikki.fi/blogit/chaostube/spiha-yhdisti-voimansa-anna-paateron-kanssa>> (luettu 17.4.2012)

Weir William 2011. 50 Years of Making Fuzz, the Sound That Defines Rock 'n' Roll. The Atlantic. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/03/50-years-of-making-fuzz-the-sound-that-defines-rock-n-roll/71959/>> (luettu 20.3.2012)

Wikipedia 2012, Alternative rock. Alternative rock. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<http://en.wikipedia.org/wiki/Alternative_rock> (luettu 17.4.2012)

Wikipedia 2012, Bleach (album). Bleach (album). [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<[http://en.wikipedia.org/wiki/Bleach_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bleach_(album))> (luettu 14.2.2012)

Wikipedia 2012, Chinese_Democracy. Chinese Democracy. [Verkkodokumentti.]

Saatavuus<http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_Democracy> (luettu 14.2.2012)

Wikipedia 2012, Crossover_(music). Crossover (music). [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<[http://en.wikipedia.org/wiki/Crossover_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Crossover_(music))> (luettu 26.4.2012)

Wikipedia 2012, Distortion (music). Distortion (music). [Verkkodokumentti.]
Saatavuus <[http://en.wikipedia.org/wiki/Distortion_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Distortion_(music))> (luettu 17.4.2012)

Wikipedia 2012, End_Hits. End Hits. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus< http://en.wikipedia.org/wiki/End_Hits> (luettu 17.4.2012)

Wikipedia 2012, Indie_rock. Indie Rock. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<http://fi.wikipedia.org/wiki/Indie_rock> (luettu 14.2.2012)

Wikipedia 2012, Nevermind. Nevermind. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus<<http://en.wikipedia.org/wiki/Nevermind>> (luettu 14.2.2012)

Wikipedia 2012, Sointiväri. Sointiväri. [Verkkodokumentti.]
Saatavuus <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Sointiväri>> (luettu 17.4.2012)

Karmila, Mikko 2012. Äänittäjä/tuottaja. Free-lance. Haastattelu: 27.4.2012.

CD-levy

Spiha: *Icebreaker (2012)*

Kysely

1. Edustaako biisi mielestäsi pääasiallisesti pop- vai rock-musiikkia?
2. a) Onko äänite tuotettu mielestäsi pääosin analogista, vai digitaalista tallennusmenetelmää käyttäen?

b) Onko käytetyllä tuotantomenetelmällä merkitystä äänitteen edustamassa musiikkigenressä?
3. a) Esiintyikö äänitteellä mielestäsi tarpeettomia editoinnin, prosessoinnin, tai audion digitaalisen jälkikäsittelyn tuottamia artefakteja?

b) Jos esiintyi, niin missä instrumentissa/soundissa?
4. Laita seuraavat musiikilliset elementit tärkeysjärjestykseen (1-6), kuunnellun kappaleen edustama genre huomioiden:

Sävellys

Sanoitus

Sovitus

Esite

Tuotanto

Soundi